Série Ementas

# Produções Feministas no Brasil:

## da modernidade à pós

Valeria Rosito Ferreira

Edur
UFRRJ

# Produções feministas no Brasil:
# da modernidade à pós

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

**Reitor**
*Roberto de Souza Rodrigues*

**Vice-Reitor**
*César Augusto Da Ros*

**Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação**
*Lucia Helena Cunha dos Anjos*

**Pró-Reitor Adjunto de Pesquisa e Pós-Graduação**
*João Márcio Mendes Pereira*

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL
RURAL DO RIO DE JANEIRO

**Conselho Editorial**
*Yllan de Mattos Oliveira* (Coordenador),
*Affonso Henrique Vieira da Costa,*
*Claudia Job Schmitt,*
*Hailton Pinheiro de Souza Junior,*
*Maria das Graças Santana Salgado,*
*Marisa Fernandes Mendes,*
*Patrícia Reinheimer,*
*Sérgio Manuel Serra da Cruz.*

**Coordenação Administrativa**
*Daniel Corban Rodrigues*

Valeria Rosito Ferreira

# Produções Feministas no Brasil: da modernidade à pos

EDITORA DA UNIVERSIDADE RURAL
Seropédica
2022

Todos os direitos desta edição reservados à Editora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. É proibida a duplicação ou reprodução deste volume, ou de parte do mesmo, sob quaisquer meios, sem autorização expressa da Editora.

**Preparador de originais** *Daniel Corban Rodrigues*

**Projeto, diagramação e capa** *Alessandra Lima Coelho*

**Supervisor de revisão** *Daniel Corban Rodrigues*

**Revisão** *João Paulo de Abreu Almeida Costa e Póvoa*

**Leitura de prova** *Lívia Calixto da Silva*

UFRRJ / Biblioteca Central / Seção de Processamentos Técnicos
Bibliotecária: Alessandra Bessa (CRB-7 5919)

| | |
|---|---|
| F383 | Ferreira, Valéria Rosito.<br>Produções feministas no Brasil: da modernidade à pós [recurso eletrônico] /Valéria Rosito Ferreira. - Seropédica: Ed. da UFRRJ, 2022.<br>(Série Ementas)<br><br>7769KB ; PDF<br>Modo de acesso: internet<br><br>Inclui Bibliografia.<br>ISBN: 978-65-86859-21-8<br><br>1. Literatura brasileira – Estudo e ensino. 2. Literatura brasileira – História e crítica. 3. Mulheres – Brasil – Condições sociais – História. I. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. II. Título.<br><br>CDD B869.09 |

EDUR
Editora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
BR 465, Km. 7, Seropédica – RJ - CEP: 23.897-000
Telefone: (21) 2681-4711
Site: https://editora.ufrrj.br/
E-mail: edur@ufrrj.br

Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO** ..... 7

**PARTE I: Clariceanas – modernidade**

**HUMANO, DEMASIADO LISPECTOR: O ESTRANHO MUNDO ANIMAL NA TENSÃO IDENTIDADE-ALTERIDADE CLARICEANA** ..... 17

**ANOTAÇÕES EM TORNO DO FEMININO EM LISPECTOR: POLIFONIA NA TAREFA DO TRADUTOR** ..... 32

**ENTRE O DESEJO LÉSBICO E O *STATUS QUO*: "O CORPO", DE CLARICE LISPECTOR, NAS TELAS** ..... 44

**PARTE II: Evaristianas – contemporaneidade**

**INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE CONCEIÇÃO FILOMELAS EVARISTO** ..... 56

**ÁGUAS PASSADAS NÃO MOVEM MOINHOS? ENTRE ENGANOS E PARECENÇAS** ..... 62

**PONCIÁ VICÊNCIO: ENTRE O CORPO E AS LETRAS, A ELOQUÊNCIA DOS SUBALTERNOS** ..... 67

**RECORDAÇÃO E MEMÓRIA NA POÉTICA DE CONCEIÇÃO EVARISTO** ... 74

**PARTE III: Identidades suspeitas, ou onde o lugar de fala?**

**LEITORAS PERFORMÁTICAS E TRAPAÇAS DE GÊNERO: OU O QUE É UMA AUTORA** ..... 81

**QUATRO ESTRELAS E UMA CIDADE: O RIO ESPECTRAL DE LIMA BARRETO, MARQUES REBELO E RUBEM FONSECA** ..... 90

**QUEM, ESSA BRAVA GENTE BRASILEIRA? – TRADUÇÕES DE GÊNERO E ETNIA NA POESIA E CINEMATOGRAFIA CONTEMPORÂNEAS** ..... 105

# INTRODUÇÃO

Este livro resulta do enlace entre docência, pesquisa e extensão na última década e meia no domínio dos Estudos Literários e Culturais e visa a organizar reflexões sobre os rumos das questões de gênero *no* Brasil, além de disponibilizá-las, sobretudo, ao público discente em formação. Preferimos situar o Brasil como *locus* das considerações (*no* Brasil) em vez de qualificá-lo como origem (*do* Brasil) das questões discutidas em razão de entendermos que tais questões são objeto de discussão em um âmbito muito mais amplo do que o de fronteiras geográficas e de procedência. O recorte temporal realizado privilegia escritas feministas a partir da década de 1970 até o terceiro milênio, problematizando as próprias disputas conceituais sobre *escrita feminista*.

O percurso de escritas gendrificadas no Brasil é parte de contextos fortemente adversos nos *fronts* do Estado ou da sociedade. No primeiro caso, trata-se de duas versões de um Estado autoritário: a expressamente ditatorial nos anos de chumbo, ou a fantasmática, que irrompe na contemporaneidade, quando julgávamos já consolidadas as conquistas democráticas das últimas quatro décadas. No segundo caso, trata-se do agenciamento social, de feições incontestavelmente patriarcais, agravadas por um escravagismo dos mais longevos no planeta. Ou seja, Estado *e* sociedade respondem conjuntamente como signatárias das batalhas de gênero no Brasil.

Todo esse continente em que se travam tais disputas imprime contornos particulares à representação de largas parcelas da população, verdadeiras "maiorias" em sub-representação, e devem ser articulados teoricamente para uma compreensão mais balizada de estudos qualificadamente "subalternos" (SPIVAK, 1988), resultantes de interseções (BRAH, 2017) proeminentes de raça e de gênero. Dessa forma, privilegiamos tal discussão à luz de pensadores locais e "terceiro-mundistas", para quem a experiência de espaço e tempo seja prioritária para configurar subjetividades modernas e pós-modernas. São parte desse arcabouço teórico Silviano Santiago (2004), Heloísa Buarque de Holanda (2018), Sueli Carneiro (2018) e Gayatri Spivak (1988). Dessa maneira, vimos oferecer material afim a disciplinas e a interesses dos Cursos de Letras e Interdisciplinares, entre os quais se destacam, Literatura e Cultura Brasileiras, Literatura e Cultura Afro-brasileiras , Teoria da Literatura, Teoria da Tradução, Teorias do Discurso, Estudos de Gênero, Feminismos, Estudos Subalternos, Estudos Bakhtinianos, Estudos Culturais, Crítica Cultural e Crítica Literária.

## METODOLOGIA

Nossos procedimentos metodológicos passam pela coalização entre a análise cultural-contextual e a análise estética. Malgrado a própria mutação do conceito de *Literatura* nos últimos quarenta anos, assim como o ingresso de metodologias afeitas à Antropologia e à Etnografia no campo dos Estudos Literários (cf. PEREIRA, 1981), trabalhamos a construção de nossos objetos a partir do concurso de elementos estéticos na produção de linguagem e modalização do processo comunicativo. São dois os momentos neste livro em que o concurso da linguagem literária com a linguagem cinematográfica ganha destaque: na discussão do filme homônimo do conto de Clarice Lispector *O Corpo* e na discussão do filme de Lúcia Murat *Brava Gente Brasileira*. Como os/as leitores/as poderão constatar, a natureza cinematográfica do *corpus* em discussão privilegia a significância e o espectro de sentidos por elementos próprios da linguagem fílmica. Ou seja, os elementos estéticos próprios do cinema, como montagem, movimento de câmera, angulação, colorificação, sonorização, legendagem, entre outros, são trazidos à luz de

sua própria autonomia na produção de sentidos próprios, nem sempre em consonância com aqueles da linguagem literária, estritamente verbal.

## DESCRIÇÃO

Com vistas a endereçar três dimensões espaço-temporais das questões postas em discussão, dividimos nosso texto em três partes e dez capítulos. Os capítulos figurantes na seleção realizada têm caráter exemplar ou ilustrativo dentro de cada uma das partes, no sentido em que discutem autores/as cujas lavras formulam questões específicas e atuais dentro dos Estudos de Gênero. Como veremos, cada uma das duas primeiras partes é dedicada somente a uma "escritora-emblema": Clarice Lispector e Conceição Evaristo, respectivamente. A última parte traz quatro autorias masculinas nos dois primeiros capítulos, em que pese a figuração feminina em suas lavras; e duas autorias "não indígenas" na figuração de identidades Kadiwéu e Awá. Trata-se de Ignácio Loyola Brandão no primeiro caso, capítulo 8 da parte III; de Lima Barreto, Marques Rebelo e Rubem Fonseca, no segundo caso, capítulo 9 da parte III; e de Lúcia Murat e Camila do Valle, no terceiro caso, capítulo 10 da parte III. O privilégio do lugar de fala masculino na ficção feminina/feminista, assim como o da cineasta e da poeta "não indígenas", na retratação de identidades nativas nos capítulos indicados têm por fim problematizar e, talvez, *legitimar* a prerrogativa de suas autorias em vista das questões que levantam sobre suas próprias intervenções. São tempos em que diferenças substituem identidades homogêneas de forma interseccional e histórica e, as próprias identidades resultam de *performance*, indefinição, transitoriedade e condicionamentos histórico-espaciais.

A primeira parte, intitulada **Clariceanas – Modernidade,** abrange três capítulos dedicados à escrita de Clarice Lispector. A natureza híbrida de sua lavra, já bastante comentada pela sua fortuna crítica, compreende, além de outras características, uma aproximação extrema entre suas dicções não ficcional e ficcional, sendo esta última nutrida pelo binômio ensaio-filosofia. Atuante nos jornais cariocas como cronista, a estética da literata e jornalista surpreende a geração sob o regime ditatorial dos anos 1970, com a *decoupage* do tempo, nos termos de Silviano Santiago ([1999], 2004, p. 235-236), assim como com o protagonismo do corpo numa era em que o referente macropolítico se fazia prioritário.

Ainda na esteira de Santiago, vale lembrar como a própria natureza do "labor" sobre a linguagem, como faz a escritora, se opõe mesmo "à concepção de trabalho eminentemente econômica e masculina ou masculinizada"; segundo o crítico "tal natureza é passível de ser historicizada, por exemplo, em termos de alienação ou exploração do homem pelo homem." (SANTIAGO, 2004, p.239). Prosseguindo sobre Lispector, Santiago sugere ainda:

> Clarice propõe um processo de deshierarquização e, em seguida, de rehierarquização da noção de trabalho. A conceituação quantitativa e técnica do progresso – conceituação de base masculina do trabalho – é relegada a segundo plano, ao ser questionada e suplementada pelo conceito de labor. O labor é manifestação não da força humana alienada em trabalho socialmente útil e aferido pela produtividade, mas do cuidado, manifestação do "trabalho" que contribui para o progresso qualitativo do indivíduo e, por consequência,do homem. (SANTIAGO, 2004, p. 239-240)

Observemos como toda a relação taylorista entre tempo e trabalho, redundantes em produtividade, é invertida pela pena clariceana quando, ao adotar o truque da autodepreciação, se declara dependente do mestre Rubem Braga para escrever suas crônicas aos sábados no *Jornal*

*do Brasil* ou incapaz de levar a cabo um enredo como tantos de seus colegas. (LISPECTOR, 1992). A singularidade da escritora se traduz, no caso de Clarice, por sua incontornável solidão, na medida em que seu lugar de gênero a isola do restante de seus pares modernos, ou modernistas. A respeito mesmo dessa solidão, vale lembrar o quanto a escritora foi atacada em tantas críticas por seu "hermetismo" ou sua "alienação", esta última voltada para sua não conformidade com os parâmetros vigentes de uma "escrita engajada". Inclui-se na pecha de "alienação", a antologia de contos que assina sobre a temática do corpo e do lugar de gênero (1988), de que trataremos a seguir.

O primeiro capítulo – "Humano, demasiado Lispector: o estranho mundo animal na tensão identidade-alteridade clariceana" – passa em revista o conjunto de crônicas escritas pela literata brasileira entre 19 de agosto de 1967 a 29 de dezembro de 1973 para o *Jornal do Brasil*, com foco específico na aproximação lavrada entre a narradora e o mundo animal. *Avant la lettre*, a cronista discute o pós-humano a partir do desfile de sua identidade multifacetada em múltiplas espécies animais. Antecede especialistas da área, como Donna Haraway (1991; 2003), em algumas décadas. Uma vez mais, o contexto sociopolítico repressivo dá contornos definitivos tanto à nova etapa estética protagonizada pela escritora brasileira quanto à recepção, atordoada por pautas demais embrionárias à época no que diz respeito às discussões de gênero.

O segundo capítulo – "Anotações em torno do feminino em Lispector: polifonia na tarefa do tradutor" – se volta especificamente para critérios tradutórios empregados na tradução para a língua inglesa de "Ruídos de Passos", de Lispector, discutido já no capítulo I desta parte a propósito da dimensão de gênero. Com recurso aos conceitos de dialogismo e polifonia, formulados por Mikhail Bakhtin (2006) nas considerações relativas à linguagem, o capítulo se organiza em torno de argumentos que defendem a perspectiva de gênero como constitutiva do ato interpretativo e decisiva para as soluções necessárias no âmbito da língua-alvo. A premissa para o exercício tradutório proposto se dá em torno do "labor" na linguagem tão sintética quanto ambivalente do original em português em face dos recursos disponíveis em língua inglesa, no caso, a língua alvo, para a consecução do processo de "transcriação", conceito lavrado por Haroldo de Campos (2013). O capítulo ainda se debruça sobre considerações tradutórias do filósofo alemão Vilém Flusser, cujo trânsito por uma dezena de línguas, como Campos, veio também a favorecer a elaboração de sua teoria de tradução.

O terceiro capítulo, intitulado "Entre o desejo lésbico e o *status quo*: 'O corpo', de Clarice Lispector, nas telas", examina as soluções cinematográficas dos anos 1990, por um olhar masculino, na rendição do escopo de sentidos abertos pela lavra clariceana na década de 1970 sobre o desejo da mulher. Aqui também estamos diante do que podemos denominar "tradução intersemiótica", a partir da qual elementos próprios como composição cênica, angulação, movimento de câmera, tempo, entre outros, garantem a elaboração de um original autônomo em relação ao original literário anteriormente formulado.

Em suma, a primeira parte desta publicação procura discutir diversas facetas da lavra de Clarice Lispector à luz de sua linguagem inovadora e de temas precoces para aqueles dias. Como veremos, eram tempos em que a modernidade no país era forjada a ferro e fogo no conluio entre Estado e sociedade, incluídas nesta última suas instituições, como a família, assim como seus discursos hegemônicos, como os circulados pela literatura, jornalismo e ciência. Lispector é usualmente reconhecida como "modernista de segunda onda", por falta de melhor rótulo para referenciá-la. Seu trânsito entre pares diretamente caudatários de movimentos modernistas, sua posição de gênero nublada pela predominância daqueles mesmos pares masculinos, e sua inventiva inaugural em dicções híbridas podem talvez explicar a denominação – sem que, com isso, nos curvemos silentes à difícil tarefa de periodização. Se tomarmos os termos de seu contemporâneo

Drummond como mote para o "moderno" – "E como ficou chato ser moderno. Agora serei eterno" –, poderíamos juntar-nos ao coro dos reclamantes afirmando que Lispector foi pós-moderna porque enfrentou e superou os principais embates que norteavam sua modernidade.

A segunda parte deste trabalho, intitulada **Evaristianas – contemporaneidade**, contém quatro capítulos, exclusivamente com privilégio da pena de Conceição Evaristo, ficcionista, poeta, ensaísta e ativista afro-brasileira. Ao voltarmos os olhos para a sua lavra, procuramos dar relevo a particularidades marcantes no desenrolar dos feminismos interseccionalizados, que se tornam possíveis e cada vez mais frequentes no cenário que consideramos pós-moderno. Trata-se, ainda, de lançar luz sobre a relevância de perspectivas entrecruzadas, que ressaltam diferenças em práticas e discursos incomodamente homogeneizados em identidades essencializadas. Posto de outra forma o caso em tela diz respeito a lidar com as lutas feministas a partir de movimentos sociais específicos de mulheres "de cor", cujos pleitos e histórias não eram (ou ainda não são) contemplados por movimentos emancipatórios estanques e unívocos: sejam eles os das mulheres brancas, sejam eles os dos homens negros. Não que surjam como novidades na arena dos feminismos, mas, tomando de empréstimo as palavras de Heloísa Buarque de Holanda:

> Se hoje fomos pegas, aparentemente de surpresa, por uma torrente de discursos, experiências, ativismos interseccionais, radicais, LGBTQIs, binários, cis e outros; se apenas hoje se desdobram em cena aberta subjetividades, corpos, vozes, foi certamente porque a escuta dos movimentos sociais e culturais foi fraca. Fraquíssima. (HOLANDA, 2018, pos. 3684)

A respeito da autorrealização de seu feminismo *negro* no Brasil, Sueli Carneiro depõe:

> O feminismo propriamente dito veio para mim no dia que eu vi a Lélia Gonzalez falar na Biblioteca Municipal de São Paulo, por volta de 1978, e naquele momento eu soube o que tinha que fazer com a minha vida. Antes disso, eu estava circulando muito dentro do movimento negro, mas só circulando, eu era plateia, audiência, estava aprendendo conhecendo pessoas, os territórios negros. [...] Mas o meu engajamento se definiu quando conheci a Lélia; *foi quando eu soube qual movimento negro eu queria fazer: um movimento de mulheres negras*. (HOLANDA, 2018, pos. 6640, grifos acrescentados)

Atentemos para o desdobramento apontado pela ativista sobre o feminismo negro como parte de um movimento maior, identificado por ela também pela cor.

Vale ainda ressaltar o pioneirismo *avant la lettre* de Sojourner Truth, cujo manifesto em prol da igualdade de direitos para as mulheres negras reverberava em 1851:

> Bem, crianças, onde há muito barulho, deve haver algo fora de ordem, *eu penso entre os negros do Sul e as mulheres do Norte – todos falando sobre direitos* – os homens brancos estarão eu maus lençóis muito em breve. Mas sobre o que é tudo isso? Aquele homem ali diz que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e ser carregadas para atravessar valas, e ter os melhores lugares onde quer que estejam. Ninguém me ajuda a conseguir melhor lugar algum. Eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para o meu braço. Eu arei a terra, eu plantei e eu recolhi a colheita em celeiros. E nenhum homem poderia estar à minha frente. Eu não sou uma mulher? Eu podia trabalhar tanto quanto, e comer tanto quanto qualquer homem – quando eu conseguia comida – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu gerei crianças e vi a maior parte delas ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu. E não sou uma mulher? (TRUTH, 1851, *Apud* BRAH & PHOENIX, p. 664-665, grifos acrescentados).

Aqui também, vejamos como a especificidade do lugar da mulher negra, sublinhado por Sojourner Truth, se funda no *não lugar*, no deslocamento radical entre aqueles que se manifestavam também por seus direitos, fossem eles homens negros ou mulheres brancas. "Não sou uma mulher?" ecoa para as sufragistas brancas na mesma clave em que "não sou uma negra?" ecoaria para os manifestantes negros do *ranking* masculino daqueles dias.

A produção poética e ficcional de Evaristo – nossa "escritora-emblema" nessa segunda parte – vem a lume já no terceiro milênio, portanto em tempos de fortalecimento de movimentos sociais de maiorias sub-representadas, de promulgação de leis de inclusão sociocultural e econômica, como a 10.639/03, e de mobilidade social das camadas menos favorecidas da população. A academia em sua face universitária, conhece o matizamento de seus quadros docente e discente. Se esse era o horizonte promissor até 2018, Evaristo traduz esse fortalecimento por meio de, entre outros recursos, personagens femininas que encontram no coletivo feminino negro – seja por laços de sangue, seja por afinidades – o eco que atenua sua dor, a "sororidade" que dissolve sua solidão. A perspectiva interseccional, portanto, aliada ao amadurecimento dos feminismos ao longo da "modernidade", e as articulações transnacionais mais consistentes ao longo das últimas três décadas – tudo isso parece nos autorizar a reclamar uma virada de página da "modernidade" para a "pós", claramente reconhecendo a consolidação de determinadas questões semeadas, ainda que não frutificadas, no contexto moderno anterior.

No caso da produção de *Becos da memória* (2006), se a realidade material é a da miséria, vários personagens agenciam a multiplicação simbólica da resistência. Maria-Nova, a menina que desejava ser escritora, goza de uma vivência acolhedora no seio familiar, encontra militantes exemplares na favela onde mora, e, portanto, não espanta que formule um discurso emancipatório sobre a "abolição da escravidão", denunciando o caráter conservador das escolas:

> Maria-Nova levantou-se dizendo que, sobre escravos e libertação, ela teria para contar muitas vidas. Que tomaria a aula toda e não sabia se era bem isso que a professora queria. Tinha para contar sobre uma senzala que, hoje, seus moradores não estavam libertos, pois não tinham nenhuma condição de vida. [...] Eram muitas as histórias, nascidas de uma outra História, apesar de muitas vezes distantes no tempo e no espaço. Pensou em Tio Totó. Isto era o que a professora chamava de homem livre? Olhou novamente para Negro Alírio. Quis falar com ele sobre o que já havia decidido. Calou, sabendo, entretanto, que iria adiante com ele. Sim, ela iria adiante. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria Nova, um dia, escreveria a fala de seu povo. (EVARISTO, 2006, p. 137-138).

Se por um lado o trecho pode soar um tanto ideologizado demais, certamente encontraremos, na mesma "biografia romanceada" de Evaristo, passagens esculpidas na linguagem com forte apelo poético. Os efeitos do trabalho pesado das lavadeiras, uma linhagem das muitas das mulheres na família da ficcionista, são ressaltados em contrastes lavrados formalmente em frases sem conjunções e sem verbos de ligação em sua maior parte:

> Com a persistência da chuva, era pior. *Tudo ia ficando úmido*, *tudo mofo*, *tudo barro*, *tudo lama e frio*. Os agasalhos eram *poucos*. As roupas das patroas não secavam. O trabalho custava *tanto* e *pouco* rendia. O sol, às vezes, aparecia trazendo um tempo esperançoso no céu. As roupas corriam para os varais e, mal eram penduradas, retornavam molhadas e, às vezes, sujas às bacias no canto do barraco. Era preciso lavá-las de novo. (EVARISTO, 2006, p. 128).

A ação indiferente da natureza – a chuva e o sol se alternam, ironicamente com os contrários "tudo", "poucos" e "pouco", que provocam um choque entre carência e excesso, coexistentes e socialmente produzidos. É em seu livro de poemas, no entanto, *Poemas da recordação e outros*

*movimentos* (2008), que encontraremos as gemas mais reluzentes da dicção poética da escritora, a começar pelo poema-epígrafe, que reforça a temática do árduo trabalho feminino coletivo, e da extração poética impressionando a observadora:

> O olho do sol batia sobre as roupas estendidas no varal e a mamãe sorria feliz. Gotículas de água aspergindo a minha vida-menina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis. Pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias caídas do céu eram encontradas ao redor das bacias e tinas de roupa. Tudo me causava uma comoção maior. A poesia me visitava e eu nem sabia... (EVARISTO, 2008, p. 7).

Natureza e trabalho e sororidade na relação mãe-filha pontuam um tipo de sugestão em que o cotidiano materialmente desprovido se afigura como o repositório da lavra poética.

O capítulo quatro, que abre a **Parte II** deste livro, **Evaristianas – contemporaneidade**, "Insubmissas lágrimas de Conceição Filomelas Evaristo", discute a primeira coletânea de contos da escritora, intitulada *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011). Ainda que autônomos, os contos são costurados por uma narradora de primeira pessoa, que visita cada uma das protagonistas à cata de suas histórias de vida e de superação. O quadro social em que transitam as heroínas é mais abastado do que o de escritos anteriores da escritora. A dor, no entanto, perpetrada na maior parte dos casos por violência de gênero, é presença incontornável nas narrativas que, segundo a "entrevistadora", passam a ser suas também.

O quinto capítulo na segunda parte deste trabalho, "Águas passadas não movem moinhos? Entre enganos e parecenças", se volta para a mais recente antologia de contos da escritora, intitulada *História de leves enganos e parecenças* (2016). Além de se lançar mais uma vez sobre a força da memória ancestral, Evaristo ainda articula a religiosidade sincrética com o recurso ao fantástico, apostando numa "justiça cósmica", que escapa à compreensão de homens e mulheres, mas garante a dimensão utópica de sua escrita.

"Ponciá Vicêncio: entre o corpo e as letras, a eloquência dos subalternos" é o título do capítulo 6, na segunda parte deste trabalho. Examina a forma pela qual o romance de Conceição Evaristo privilegia o enlace de saberes letrados e não letrados na vida dos Vicêncio, herdeiros do nome do coronel-proprietário de ancestrais escravizados. Terceira geração de uma família de escravos, Ponciá nos faz acompanhar a saga dos avós e a apropriação da cultura letrada "dos brancos" pela protagonista. Perdida da família em momento de migração do campo à cidade, a heroína perde também a própria memória, imediata e ancestral. Sua recuperação é obtida por meio de uma comunicação não verbal, em que objetos de barro expostos em uma feira sinalizam para uma tradição cultivada no seio da família e, em consequência, identificam o paradeiro da escultura, até então desconhecido.

Finalmente, o sétimo e último capítulo na segunda parte, "Recordação e memória na poética de Conceição Evaristo" faz uma incursão por sua lavra poética *stricto sensu*, em visita à sua antologia *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008), já em segunda edição aumentada. É digna de nota a prevalência das figuras femininas como signos aqui também, da sororidade possível e desejável num universo opressor de violência de gênero e raça. Discutimos ainda a forma como a poeta recorre a estratégias de "apropriação" da cultura ocidental letrada, em ludicidade estética, para inscrever seu pertencimento. Culturas e histórias cujas práticas colonialistas de inclusão perversa se deixam flagrar cotidianamente e são tópicos caros à crítica cultural e suas perspectivas decoloniais.

O recurso à inscrição nas tradições letradas ocidentais, no exemplo, por citação, é estratégia comumente empregada por poetas e ficcionistas de todas as épocas, mas ganha tônus adicional quando empregado por ativistas que, ao assim proceder, colocam em evidência sua conquista

de um pertencimento historicamente negado a identidades rasuradas nas grandes narrativas de nação. Na esteira de Cuti, "A literatura negra não é só uma questão de pele, é uma questão de mergulhar em determinados sentimentos de nacionalidade enraizados na própria história do africano no Brasil e sua descendência, trazendo um lado do Brasil que é camuflado." Continua sua defesa ao afirmar "Acredito que a literatura negra o próprio branco pode acabar fazendo, dependendo de sua empatia com o universo negro." (SILVA, 2011, nota 81). Observemos o deslocamento da questão identitária de uma perspectiva mais essencialista para uma dimensão mais historicamente constituída que, se no caso específico é relativo à literatura negra, perfeitamente se adequa a lugares de fala de outras "minorias", como a feminina, por exemplo.

Na afro-brasilidade contemporânea, é o caso, além de Conceição Evaristo, de Sérgio Vaz, para nos restringirmos somente a mais um nome recorrente do que também passou a ser conhecido como movimentos periféricos ou escritas periféricas, inclusivas não só dos segmentos afro-brasileiros, mas de outras identidades interseccionadas por classe social subalternizada. Uma discussão mais aprofundada do fenômeno topográfico a respeito da escrita afro-brasileira e periférica em questão é desenvolvida por Mário Augusto Medeiros da Silva (2011). Segundo o sociólogo, a partir dos anos 2000, os Cadernos Negros começam a abrir espaço, não sem controvérsias, para autorias auto-identificadas como "de periferia", uma vez que polêmicas internas e confrontos com novos autores, como Paulo Lins, se tornavam mais comuns nas disputas e programas identitários dos Cadernos Negros.

A **parte III** de nosso trabalho, intitulada **Identidades suspeitas ou onde o lugar de fala?**, abrange três capítulos sobre escritas sobre mulheres assinadas por vozes masculinas, nos capítulos oito e nove, e por vozes não indígenas, no caso do capítulo dez, que se volta para a retratação da identidade Kadiwéu e da língua dos Awá. Trata-se, especificamente, da discussão no capítulo 8 do conto "Obscenidades para uma dona de casa", de Ignácio Loyola Brandão (2000); no capítulo 9, da retratação espectral da figura feminina na dicção de Lima Barreto, Marques Rebelo e Rubem Fonseca; e, no capítulo 10, das dicções da cineasta Lúcia Murat sobre as identidades Kadiwéu e da poeta e Camila do Valle, sobre a língua dos Awá, respectivamente. A provocação se insere em discussões contemporâneas, como já sinalizamos, sobre a precedência do "lugar de fala" na legitimação de narrativas que tomam como objeto de retratação as identidades usualmente sub ou mal representadas pelos discursos dominantes, entre outras, identidades femininas retratadas por homens, identidades negras e/ou indígenas, retratadas por brancos, identidades orientais, retratadas por ocidentais, entre outras controvérsias.

A contemporaneidade da discussão abrange não somente os discursos literários, mas também os críticos, as traduções, além de linguagens próprias das artes plásticas e cinematográficas. Como já discutido a propósito da Parte II deste trabalho, não há absolutamente qualquer consenso relativo à determinação/identificação de ontologias que, ao fim e ao cabo, são resultado de constituições histórico-espaciais. Essencializações apriorísticas, sejam de base cromática, sejam nacionais, sejam geográficas, entre outras, correm o risco de apenas deslocarem o problema relativo à legitimação do lugar de fala para outros espaços igualmente essencializados, eliminando, via de regra, a experiência, a historicidade e o devir constitutivos do ser.

Para um debate mais balizado, indicamos as considerações de Mikhail Bakhtin (2006) sobre polifonia e de Djamila Ribeiro (2017), dois filósofos de gerações, procedência, gêneros, raças e abordagens epistemológicas contrastantes. A respeito de seu trabalho recente, Ribeiro dispara logo na abertura de seu livro que "ao nomear as opressões de raça, classe e gênero, entende-se a necessidade de não hierarquizar opressões", e que seu propósito "não é impor uma epistemologia da verdade, mas de contribuir para o debate e mostrar diferentes perspectivas." (2017, p. 14-15).

No que tange nosso capítulo oito, na parte três deste trabalho, o conto "Leitoras performáticas e trapaças de gênero, ou o que é uma autora?", de Brandão, trata jocosamente da assunção de um lugar de fala masculino por uma narradora que joga com as expectativas de gênero, de classe e sexualmente normativas de seus/suas leitores/as. A "dona de casa", que dá título ao conto subverte as perspectivas identitárias de gênero e de classe social a ela atribuídas e produz o efeito de questionar lugares de fala preestabelecidos, sobretudo quando se trata da natureza do ficcional e do horizonte de perspectivas entre produção e recepção. Tal questionamento é desdobrado em abismo, se voltarmos os olhos para a autoria masculina de Brandão, que cria personagens femininas, que por sua vez parecem controlar o jogo de gênero posto em linguagem.

**O capítulo nove na parte III – "**Quatro estrelas e uma cidade: o Rio espectral de Lima Barreto, Marques Rebelo e Rubem Fonseca" – toma de empréstimo três romances e um conto de autoria masculina em cortes espaço-temporais abrangentes de todo o século XX. Trata-se de um *corpus* inclusivo da biografia romanceada de Lima Barreto, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, publicada originalmente em 1909, ao conto "Stela me abriu a porta", de 1942, e à novela *A Estrela Sobe*, de 1939, ambos de Marques Rebelo, e ao romance *Agosto*, de Rubem Fonseca, de 1990. No caso das três autorias masculinas, chamamos a atenção dos/as leitores/as para a retratação espectral de figuras femininas e sua relação com a cidade do Rio de Janeiro, em fases emblemáticas de sua urbanização. Tal espectrabilidade imprime uma crítica arguta por parte dos três autores à condição deslocada da mulher, sobretudo a da mulher subalternizada ainda por classe social e por cor. Parece ainda que a discussão que atravessa o eixo representação e autorrepresentação, cara aos estudos pós-coloniais contemporâneos, cede lugar à produção da dúvida à condição de fim em si mesmo da literatura (KRAUSE, 1999).

Finalmente, o capítulo dez da terceira parte, intitulado "Quem, essa brava gente brasileira? – traduções de gênero e etnia na poesia e cinematografia contemporâneas", acirra o debate sobre a constituição de lugares de fala na medida em que se volta para a incursão de uma cineasta e de uma poeta "não indígenas" contemporâneas na relação de exploração colonial por portugueses e espanhóis, junto aos povos Kadiwéu. A resistência dos Kadiwéu no Mato Grosso do século XVIII, com ênfase nas figuras femininas, ganha destaque na linguagem de Lúcia Murat. A poeta Camila do Valle questiona em metapoesia os limites da tradução na figuração de línguas e de alteridades díspares às dominantes, a dos povos Awa, do Maranhão, assim como a cineasta traz algumas incômodas lições sobre emancipação de gênero, maternidade e alteridades, que vêm desconstruir expectativas de recepção a respeito de papéis de gênero e de raça.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BRAH, Avtar; PHOENIX, Ann. **Não sou uma mulher?** Revisitando a interseccionalidade. *In*: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs). *Traduções da cultura*: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017, p. 661- 684.

CARNEIRO, Sueli. Depoimento em "As veteranas ou um sinal de alerta sobre uma memória não escrita". *In*: HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade.** 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018, parte 4, pos. 420-427.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcriação.** Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

_____. **Histórias de leves enganos e parecenças.** Rio de Janeiro: Malê, 2016.

_____. **Insubmissas lágrimas de mulheres.** Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

**Poemas da recordação e outros movimentos.** Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

_____. **Ponciá Vicêncio.** 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

FONSECA, Rubem. **Agosto.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. O conceito de literatura. In: JOBIM, J. L. (Org.) **Introdução aos termos literários.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 135-169.

HARAWAY, Donna. **Simians, Cyborgs, and Women: the reinvation [sic] of nature.** London: Free Association Books, 1991.

_____. **The Companion Species Manifesto: dogs, people, and significant otherness.** Chicago: Pricly Paradigm Press, 2003.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade.** 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Recordações do escrivão Isaías Caminha.** São Paulo: Escala [s/d].

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo.** São Paulo, Francisco Alves, 1992.

_____. Ruído de passos. In: ___. **A via crucis do corpo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 55-56.

PEREIRA, Carlos Alberto Messender. **Retrato de Época.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

REBELO, Marques. Stela me abriu a porta. In._____. **Contos reunidos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 199-205.

_____. **A estrela sobe.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector; cotidiano, labor e esperança. In: ___. **O cosmopolitismo do pobre.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 232-241.

_____. A democratização no Brasil (1979-1981); cultura versus arte. In: ___. **O cosmopolitismo do pobre.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.134-156.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil** (1960-2000). Campinas, SP: [s.n.], 2011.

SPIVAK, Gayatri. Can the Subaltern Speak? In: NELSON, C. & GROSSBERG, L. **Marxism and the interpretation of culture.** London: Macmillan, 1988, p. 271-313.]

VALLE, Camila. A impossibilidade do poema fica declarada ao pé de página. In: COHN, Sergio (Org.). **Poesia.br** *2000*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012, p. 46-53.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

**BRAVA gente brasileira.** Direção: Lúcia Murat. Intérpretes: Diogo Infante, Floriano Peixoto, Luciana Rigueira, Leonardo Villar, Buza Ferraz, Murilo Grossi, Sérgio Mamberti, Adeilson Silva, Hilário Silva, Vanessa Marcelino, Sandra da Silva, William Soares, Alvanir Matchua, Edna Marcelino, Lair da Silva, Vânia Matchua Leite, Aracy Matchua. Roteiro: Lúcia Murat. Brasil, 2000. Son., Color, (98 min)

**O CORPO.** Direção: José Antônio Garcia; Alfredo Oroz. Intérpretes: Antônio Fagundes, Marieta Severo, Cláudia Jimenez, Sérgio Mamberti, Carla Camurati, Maria Alice Vergueiro, Lala Deheinzelin, Arrigo Barnabé, Guilherme de Almeida Prado, Daniel Filho, Carlos Reichenbach, Ricardo Pettine. Brasil, Olympus: Embrafilme, 1992. Son., color., (90 min)

# PARTE I – CAPÍTULO 1

## Humano, demasiado Lispector: o estranho mundo animal na tensão identidade-alteridade clariceana

> *"Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias".*
>
> (Clarice Lispector. Coluna de sábado do Jornal do Brasil, 20/03/1971)

### Introdução: o jornal, seus gêneros, a comunicação e a ficção

> *Avisem-me se eu começar a me tornar eu mesma demais. É minha tendência. Mas sou objetiva também. Tanto que consigo tornar o subjetivo dos fios de aranha em palavras objetivas. Qualquer palavra, aliás, é objeto, é objetiva. Além do mais, fiquem certos, não é preciso ser inteligente: a aranha não é, e as palavras não se podem evitar. Vocês estão entendendo? Nem precisam. Recebam-me apenas como eu estou dando. Recebam-me com fios de seda.*
>
> (Clarice Lispector. "Fios de seda". Coluna de sábado do JB, 17/05/1969)

A estreia de Clarice Lispector como colunista no Caderno B do *Jornal do Brasil*, em 19 de agosto de 1967, lança luz sobre um retrato de época simultaneamente produtor e produto de uma estética nova, e, talvez por isso, polêmica ainda nos em nossos dias. "Hermética" e/ou "alienada" são apenas dois dos mais recorrentes qualificativos – não raro rejeitados publicamente pela escritora – relativos à sua escrita, até então de natureza exclusivamente ficcional. Desse momento até 29 de dezembro de 1973 – aquela que veio a se celebrizar como um dos mais cultuados nomes do olimpo modernista de segunda geração, passa a travar com o gênero crônica e com a mídia jornalística um embate declaradamente pouco confortável para si, mas bastante revelador, de seu processo criativo. Atirada em um circuito de comunicação de massa aberto a leitores rápidos e "interativos" e confrontada pelas convenções de um gênero que lhe é desconhecido. A artífice da metalinguagem, romancista e contista de enredos frouxos ou inexistentes, deve dar forma assídua e regular à coluna dos sábados por seis anos. Mais relevantemente, as tensões desse mesmo processo criativo, que se deixa flagrar na dimensão "utilitária" e referencial da escrita jornalística, traduzem índices estéticos significativos, aliados a alterações substanciais na economia de trocas do quadro macropolítico e institucional. Os seis anos em que Clarice Lispector atua como colunista do JB – sobretudo a partir de 1968 – os anos de chumbo – são testemunho de repressão política brutal e censura impiedosa à arte e à imprensa.

Na suposta transição entre a intervenção militar de 1964 e o retorno ao governo civil democrático, algumas das manchetes da edição de estreia da coluna em 1967 emolduram tal quadro. A do editorial "Revolução particular", avalia o "primeiro impasse" do governo Costa e Silva a propósito da derrubada do prefeito de Nova Iguaçu e da "pressa" na derrubada do governador de Mato Grosso (JORNAL DO BRASIL, 19/08/1967, p. 6). Divide espaço com o setor internacional, no qual se anuncia, em caracteres garrafais, que os "EUA proclamam direito de intervir no hemisfério" (ibid., p. 8). Da mesma forma, a nota "censura ao DET (Departamento de Correios e Telégrafos)" (ibid., p.32) notícia a violação legal, amparada por decreto-lei,

de pacotes com publicações importadas por universidades, consideradas "por autoridades competentes" "pornográficas" ou "atentatórias à Segurança Nacional" (JORNAL DO BRASIL, 19/08/1967, p.32). Enquanto isso, as obras "As cariocas" de Sérgio Porto, *Quarup* de Antonio Callado, *Tutaméia*, de Guimarães Rosa e "Travessia", de Carlos Heitor Cony, lideram o *ranking* de "o que o Brasil está lendo", concorrentes dos estrangeiros *O romano*, de Mika Waltari, "Crimes de Guerra do Vietnam", de Bertrand Russell, *Voando para o perigo*, de Arthur Hailey e John Castle, *Esta Nação corrompida*, e Fred J. Cook, e *Hospital*, mais um registro de Arthur Hailey. Se a pena feminina areja partes do jornal à época, é exclusivamente masculina a autoria em circuito dos mais vendidos/lidos, seja no horizonte da ficção ou da não ficção em língua portuguesa e estrangeira. Além de Lispector na coluna de estreia, Gilda Chataignier registra em "A pílula e a fábula: os caminhos do vácuo", preocupações sociais com o uso generalizado – por dezesseis anos desde seu advento – da pílula anticoncepcional. A "autoridade competente" entrevistada, neste caso, o médico Campos da Paz, presidente do Conselho Mundial de Fertilidade, refuta as preocupações da jornalista sobre o vácuo geracional cogitado por ela, pontificando que "a mulher só se realiza psicossexualmente, quando se transforma em mãe. Nem que seja numa maternidade parcial, como no caso da adoção. Ela só assim amadurece, sente-se realmente mulher" (JORNAL DO BRASIL, 19/08/1967, p.28).

As rápidas pinceladas que tracejam a cena espaço-temporal do *debut* de Lispector no *Jornal do Brasil* de 19/08/1967, uma Clarice livre dos pseudônimos a que recorre anteriormente para o *Correio Feminino*, por exemplo, favorecem uma cartografia do que hoje talvez pudesse se categorizar como "escrita de si". Uma escrita do eu como necessidade para quem enxerga a subjetividade como processo vital em constante devir e, o sujeito, em sua atordoante indeterminação, como efeito de linguagem. No caso de nossa escritora, o ímpeto modernizante e emancipatório para as mulheres, mais veloz no mundo "desenvolvido" se entrechoca na América Latina com quadros inegavelmente conservadores e machistas, por um lado, fortificados, por outro, pelo crescente arrocho político perpetrado pelo Estado totalitário e repressor. Adicionalmente, matrizes naturalistas pouco afeitas ao exercício da imaginação (CANDIDO, 2003) têm hegemonia em nossa historiografia literária e coroam como "plantas de estufa" (HOLANDA, 1995) os que, por deliberação ou deslize, se abstêm (se alienam?) da denúncia direta ou das referências imediatas à matéria extraliterária. É esse contexto político atravessado por interesses internacionais – em que se espraiam anúncios inquietantes de aniquilação de todo e qualquer não eu – que nos convida a defender a índole visceralmente resistente e opositiva da cronista. Sua tenacidade na configuração do eu como inexoravelmente imbricada em um vasto rol de alteridades, nos permite desenvolver a hipótese de que a realização do ser, sua "experiência maior", título de uma de suas crônicas de 06/11/1971, se plenifica na passagem do eu ao outro, reconhecido significativa e necessariamente como um outro eu.

É preciso atenção para com o exame da tensão entre opostos explorada em Lispector. Seria imprecisa a postulação de um resultado afeito à síntese dialética naquela tensão, ao modo do idealismo hegeliano. Se as amostras selecionadas para este debate sugerem a aproximação dos contrários, sua troca de posições até o extremo possível de fusão, observa-se, no entanto, – ainda que de forma residual – a tendência para a solução não conciliatória dos contrários, ou seja, a permanência da tensão como realidade última e a unidade, um instante fugaz e intermediário que torna possível a aproximação das diferenças. A ressalva teórica nos parece particularmente proveitosa à tentativa de definir a inserção desta Clarice Lispector contra o quadro político de sua época e derivar, dessa contextualização, alguns aspectos de sua estética, convergentes à tradução da época. Com este quadro, a discussão proposta se lança sobre as crônicas clariceanas em cujos pólos se situam o humano e o não humano, um complexo de indeterminações em *continuum* do eu a um outro eu. No espaço intervalar, identidades reconhecíveis por circunscrição diastrática,

etária, racial, de gênero, entre outras, são desfamiliarizadas, enquanto que o desconhecido se torna, incomodamente, familiar. As considerações teóricas de Freud no ensaio *O estranho*, de 1919, e a produção filosófica do pós-guerra, sobretudo a que define os princípios do existencialismo, conforme proposto por Sartre, são trazidas à luz. Por último, mas não menos relevante, a reverberação nietzschiana do título deste ensaio ressalta a posição crítica dos três pensadores em relação ao humanismo, conforme lavrado pelos ideais iluministas, além de sublinhar o fracasso de fundamentos universais e metafísicos de definição do Homem e da Civilização (Ocidental). Os referenciais teóricos nos parecem particularmente fecundos diante das condições histórico-contextuais de sua emergência – a crescente xenofobia deflagradora do fascismo e do nazismo na Europa de fins do século XIX, a sequência de duas guerras mundiais devastadoras, até meados do século XX, e a escalada global dos fundamentalismos no período pós-colonial contemporâneo. Procedimentos de mapeamento da recorrência temática, categórica e/ou figurativa são postos em movimento para exame do *corpus* das crônicas jornalísticas assinadas por Clarice Lispector no Jornal do Brasil e publicadas posteriormente em formato de livro com o título *A descoberta do mundo* (1984).

## I. "A experiência maior": o humano, o estranho e o demasiado humano

> *Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmago dos outros: e o âmago dos outros era eu.* (Clarice Lispector. "A experiência maior". Coluna de sábado do JORNAL DO BRASIL, 06/11/1971)

*O Estranho*, ensaio de Freud datado de 1919, se lança sobre a base semântica da língua alemã para conceituar *heimlich*, usualmente uma designação para "doméstico" e "familiar". Como lhe era comum, além da investigação sobre os registros lexicais do termo, o pensador recorre a amostras literárias com vistas à apreensão de seu uso em movimento mais pleno e denso. Embora se depare com processos corriqueiros de formação de antônimos, como evidenciado em *unheimlich*, "o que está oculto, o que não é familiar" e "o que voltou à luz" (psicanaliticamente a negação prefixal – un – equivale ao que retorna por efeito de repressão), é a forma positiva do termo – *heimlich* – que permite ao investigador a elaboração pretendida a respeito daquela ambivalência conceitual. Ouçamo-lo:

> O que mais nos interessa nesse longo excerto é descobrir que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra 'heimlich' exibe um que é idêntico ao seu oposto, 'unheimlich'. Assim, o que é heimlich vem a ser unheimlich. (Cf. a citação de Gutzkow: 'Nós os chamamos 'unheimlich'; vocês o chamam 'heimlich.') Em geral, somos lembrados de que a palavra 'heimlich' não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. (FREUD [s/d] p. 5)

É significativo na citação que os contrários não se excluem, sendo sua coexistência, portanto, não só geradora da tensão própria da "experiência de estranhamento", mas também resultante final não conciliatório das tendências contrárias. É ainda crucial a insistência do pensador em distinguir o horrível e o assustador do estranho, embora os dois efeitos não se obriguem à mútua

exclusão. Segundo Freud, embora mais conhecida pela definição do Belo, a natureza da arte é inextricável de sua afeição ao estranho. Valendo-se da cena ficcional, como lhe é comum, Freud sustenta que a aceitação da fantasia por parte do leitor/ouvinte do conto de fadas em momento algum responde por sensações semelhantes àquelas causadas pela experiência com o estranho. Esta última desafia os "testes de realidade" e não se equivale ao impasse causado meramente por incertezas intelectuais. O teórico sugere adicionalmente, trilhando ainda as narrativas ficcionais, que o mesmo "fato", como u'a mão decepada, por exemplo, pode deflagrar experiências diversas no leitor/ouvinte – entre elas, mas não necessariamente, a da ordem do estranho:

> Já perguntamos [ver em [1]] por que é que a mão decepada na história do tesouro de Rhampsinitus não tem o estranho efeito que a mão cortada tem na história de Hauff. A questão parece ter crescido em importância, agora que reconhecemos que a categoria de estranho oriunda de complexos reprimidos é a mais resistente das duas. A resposta é fácil. Na história de Heródoto, os nossos pensamentos estão muito mais concentrados na astúcia superior do chefe dos ladrões, do que nos sentimentos da princesa. A princesa pode muito bem ter tido uma sensação estranha, na verdade provavelmente caiu desmaiada; *mas nós não temos tal sensação, pois nos colocamos no lugar do ladrão, e não no lugar dela*. (FREUD [s/d] p. 28, grifos acrescentados)

Torna-se decisivo para o efeito de estranhamento, segundo se infere das palavras do ensaísta, uma dose significativa de simpatia – na narrativa ficcional obtida por meio da técnica de fazer coincidir o ponto de vista do leitor/ouvinte com a do personagem em questão. Tomar o lugar do outro ou reconhecer a si no outro parece satisfazer condições preliminares para a experiência do estranho. Seu movimento letal se traduz como o esquecimento/recalque do que já foi conhecido, portanto familiar, em retorno como um híbrido perturbador, "como uma fonte enterrada ou um açude seco", capaz de gerar "a sensação de que a água vai brotar de novo." (GUTZKOW apud FREUD [s/d], p. 4). A ambiguidade do uso das duas formas do termo – a positiva e a negativa – arremata a fala do personagem: "Oh, nós chamamos a isso *'unheimlich'*; vocês chamam *'heimlich'*". (GUTZKOW apud FREUD [s/d], p. 4).

Sobre a genealogia e os efeitos deletérios desse paulatino "esquecimento" do não eu por meio de sua domesticação ou aniquilamento, Nietzsche já elogiava, em 1878, o tratamento contrário dado pelos gregos ao seu "demasiado humano":

> Talvez não haja nada mais surpreendente para quem considera o mundo grego do que descobrir que os gregos davam a todas as suas paixões e maus pendores naturais, de tempo em tempo, como que festas e até mesmo instituíram estatalmente uma espécie de ordenamento de celebrações de seu demasiado-humano: é isto o propriamente pagão de seu mundo, que a partir do cristianismo, não é nunca compreendido, não pode nunca ser compreendido e é sempre combatido e desprezado do modo mais duro. – Eles tomavam esse demasiado-humano como inevitável e preferiam, em vez de insultá-lo, dar-lhe uma espécie de direito de segunda classe, ordenando-o dentro dos usos da sociedade e do culto: aliás, tudo o que tem potência no 97 homem eles denominavam divino, e o inscreviam nas paredes de seu céu. (NIETZSCHE, 1983, p. 136)

A passagem ressalta a amplitude do conceito de "divino" como tudo o que é humano, ao contrário do pensamento excludente em que humano e divino não somente se polarizam como também se excluem; portanto, trata-se também de reconhecer a densidade conceitual de "humano" na horizontalidade com o divino, mais do que em estratificação hierárquica vertical:

> O não grego no cristianismo. – Os gregos não viam os deuses homéricos acima de si, como senhores, e não se viam abaixo deles, como servos, ao modo dos judeus. Viam como que apenas a imagem em espelho dos exemplares de sua própria casta que melhor vingaram, portanto um ideal, não um contrário de sua própria essência. Há o sentimento de parentesco recíproco, subsiste um interesse de lado a lado, uma espécie de simaquia. (NIETZSCHE, 1983, p. 102-3)

E prossegue ainda:

> De onde tiram os gregos essa liberdade, esse sentido do efetivo? Talvez de Homero e dos poetas anteriores a ele; pois precisamente os poetas, cuja natureza não costuma ser a mais justa e mais sábia, possuem em compensação esse gosto pelo efetivo, pelo eficiente de toda espécie, e não querem negar totalmente nem mesmo o mal: basta-lhes que ele se modere e não fira mortalmente ou envenene interiormente tudo – isto é, pensam de modo semelhante aos gregos fundadores de Estados e foram seus mestres e precursores. (NIETZSCHE, 1983, p. 102-3)

Empobrecimento do humano por meio do rebaixamento e contenção das paixões e consequente edificação de identidades essencializadas são fundamentos com que esses dois conterrâneos nos brindam para a revisão mais radical da metafísica e do cristianismo, tendo em vista suas relações com a filosofia socrática. Como vimos, formulações sobre "o que se é" golpeiam o humanismo embasado em uma "natureza humana" una e essencial, anterior, em positivo, e, em consequência, determinante das demais "naturezas vivas", ou "do que não se é", por processos variados de exclusão, esquecimento, purificação ou "recalque", nos termos freudianos.

Guardadas as diferenças teóricas, filosóficas e epistemológicas na expressão daqueles pensadores alemães e a sistematização do existencialismo por Sartre, interessa-nos em arremate teórico, que a formação do imaginário clariceano é caudatária de atmosfera de insegurança, acalorada com os resultados devastadores da escalada do fascismo e do nazismo. O *coup de grâce* desferido sobre as filosofias de base metafísica e essencialista presume incerta a natureza do homem, tendo ela se desprendido, definitivamente, de qualquer exterioridade/anterioridade que lhe possa socorrer – Deus, por exemplo. Os instrumentais da nova doutrina filosófica, como nas reflexões antecedentes aqui destacadas, investem na reformulação do humanismo moderno e contemporâneo, uma vez que suas formas arrogantes e certezas positivas e científicas redundam em crimes contra a humanidade, testemunhados desde a aurora do século XX:

> O existencialista nunca irá considerar o homem como um fim porque ele está sempre se construindo. Nem deveríamos crer que há uma humanidade que devamos cultuar, à maneira de Auguste Comte. O culto à humanidade termina no humanismo autocontido de Comte, e, que seja dito, no fascismo. Podemos passar sem esse tipo de humanismo. (SARTRE [s/d] p. 69)[1]

Ressalte-se a qualificação sartreana do humanismo em crise – "autocontido", ou seja, aquele que se afastou de referências externas, ou melhor, segregou – em suposta purificação – um "interior" de um "exterior" e se autodefiniu como um fim em si mesmo. É abissal a distância, conforme evocado por Nietzsche, entre esse culto ao humano asséptico e o culto dos antigos gregos ao humano "impuro" conforme já observado. Sublinhe-se que a solidão de sua liberdade,

1 Tradução minha do trecho em inglês: "The existentialist will never consider man as an end because he is always in the making. Nor should we believe that there is a mankind to which we might set up a cult in the manner of Auguste Comte. The cult of mankind ends in the self-enclosed humanism of Comte, and, let it be said, of fascism. This kind of humanism we can do without."

de saber-se sem o deus que lhe aponte caminhos, não implica ao homem, necessariamente, inação diante da corrosão da cena moderna, pois, ainda com o pensador francês, o existencialismo é otimista no sentido de ser uma doutrina de ação (SARTRE [s/d], p. 70):

> Essa conexão entre a transcendência, como elemento constituinte do homem – não no sentido em que Deus é transcendente, mas no sentido de ultrapassagem – e a subjetividade, no sentido em que o homem não está fechado em si mas está sempre presente no universo humano, é o que chamamos de humanismo existencialista. Humanismo porque lembramos ao homem que não há legislador outro que não ele próprio, e que em seu estado de abandono ele tomará as decisões por si; porque ressaltamos que o homem realizar-se-á como homem, não voltando para si próprio, mas buscando uma meta do lado de fora de si, o que é justamente essa liberação, exatamente essa particular realização. (SARTRE [s/d], p. 70)[2]

Ao ser "condenado à liberdade", na síntese mais célebre do existencialismo cunhada por Sartre, o homem se torna integralmente responsável por sua ação e inação, pois esta última tem consequências tanto quanto a primeira. O pertencimento responsável do homem em um mundo cujos valores "não estão escritos no céu", não pode se não lhe provocar dúvidas diante de qualquer caminho que tome e lhe exigir espanto constante e magnificado diante do mundo: "Hão de me perguntar por que tomo conta do mundo: é que nasci assim, incumbida. E sou responsável por tudo o que existe, inclusive pelas guerras e pelos crimes de leso-corpo e lesa-alma. Sou inclusive responsável pelo Deus que está em constante cósmica evolução para melhor. (LISPECTOR, 1984, p. 298)

Estendendo a Clarice Lispector o comentário de Fredric Jameson sobre Ernst Bloch, Silviano Santiago pontua: "o que espanta [...] não é o ser propriamente, mas a latência do vir-a-ser em ação, os sinais e a prefiguração do ser futuro." (SANTIAGO, 2004, p. 236). Nesse sentido, a experiência do estranho, conforme elaborado por Freud, nos parece elo oportuno para aproximar a plenificação do eu na conexão com o não eu como uma operação de vir-a-ser às avessas, tendo em vista que o que foi reprimido primordialmente fora, um dia, parte do ser – humano ou demasiado humano.

## II. A cronista e os bichos, "uma das formas acessíveis de gente"

> *Ofélia perguntou devagar, com recato pelo que lhe acontecia:*
>
> *– É um pinto? Não olhei para ela. – É um pinto, sim.*
>
> *Da cozinha vinha o fraco piar. Ficamos em silêncio como se Jesus tivesse nascido. Ofélia respirava, respirava.*
>
> *– Um pintinho? Certificou-se em dúvida.*

2 Tradução minha do trecho em inglês: "This connection between transcendency, as a constituent element of man—not in the sense that God is transcendent, but in the sense of passing beyond—and subjectivity, in the sense that man is not closed in on himself but is always present in a human universe, is what we call existentialist humanism. Humanism, because we remind man that there is no lawmaker other than himself, and that in his forlornness he will decide by himself; because we point out that man will fulfill himself as man, not in turning toward him- self, but in seeking outside of himself a goal which is just this liberation, just this particular fulfillment."

*– Um pintinho, sim, disse eu guiando-a com cuidado para a vida.*

*– Ah, um pintinho, disse meditando. – Um pintinho, disse eu sem brutaliza-la.*

*Já há alguns minutos eu me achava diante de uma criança. Fizera-se a*

*metamorfose.*

(Clarice Lispector. "A princesa (Noveleta)" Coluna de sábado do JORNAL DO BRASIL, 23/08/1969)

O trecho que se dá à epígrafe integra a "noveleta" em cinco partes, publicadas durante todo o mês de agosto de 1969, uma pérola da prosa clariceana – prosa sem demais qualificativos, já que, por "clariceana", torna-se tênue a linha que lhe guarda os limites do ficcional e do não ficcional. Em uma de suas inesperadas, porém costumeiras visitas à escritora, a vizinha Ofélia, menina de afetos contidos e impertinência excessiva, como que faz estancar as copiosas censuras e alertas aos hábitos da escritora e desnuda, a despeito de seus esforços ao contrário, sua meninice inelutável. O móvel? Um pio fraco, mas audível, soado da cozinha da escritora. Entre a menina que dá e vem à luz em seu ser-menina, a escritora, – como sua "parteira" extremosa cuidando para não "brutalizá-la" –, e o ser-pinto, que deflagra e participa da metamorfose vital, o leitor/a é dragado para a dimensão microscópica do espaço-tempo "quântico" da narrativa. O labor estético – literal e ambivalentemente, um "trabalho de parto" – que torna possível a captura do pulsar ínfimo da mutação – é dotação inaugural da atomização do tempo na prosa, ou da espacialização da narrativa (SANTIAGO, 2004, p. 236). Por meio do adensamento do instante, a escritora oferece o presente apreendido (antes, interditado) aos leitores (SANTIAGO, 2004, p. 237).

Na repetição exaustiva de significantes – "pinto", "pinto", "pintinho", "pintinho", "pintinho", "pintinho" – o relance do real – aqui compassado pela percussão onomatopaica, que lança o "pinto em si" para a menina-pinto, menina-menina, escritora-menina, escritora-pinto e escritora-escritora – todos libertos de seus grilhões e interdições, simultaneamente parturientes e paridos: "A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E sem lhe terem respondido se valia a pena. "Eu", tentava dizer o corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma. (LISPECTOR, 1994, p. 241)

No protagonismo dessa captura, se figura "tudo o que grita e pulula", ou ecoando Nietzsche, tudo o que tem potência. Entre tais formas de ser, as crônicas em tela privilegiam eus e não eus no deslize entre o que se é e o que não se é: "Mais e mais se deformava, quase idêntica a si mesma." (LISPECTOR, 1984, p. 241). O *continuum* resultante da superação dos intervalos entre os eus nega ou relativiza a negação entre um e outro eu. Se o caso permite reivindicar unidade entre o humano, o não humano e o mais humano, ela só se torna discernível com a coexistência e repetição rítmica e alternada das diferenças. Em "A princesa", o jogo se movimenta com a resistência da menina a se entregar à sua meninice, à plenitude de seu tempo de ser-menina:

> Ali, diante de meu silêncio, ela estava se dando ao processo, e se me perguntava, tinha que ficar sem resposta. Tinha que se dar – por nada. Teria que ser. E por nada. Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. Eu sabia que nós somos aquilo

> que tem que acontecer. Eu só podia servir-lhe a ela de silêncio. E deslumbrada de desentendimento, ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu. Diante de meus olhos fascinados, ali, diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança. (LISPECTOR, 1984, p. 241)

Decoupado em sua "saturação de agoras" (BENJAMIN, 1994), o tempo-espaço permite inusitadas formas prismáticas de organização de ponto de vista da narrativa que, em pulsação, faz convergir os lugares de observadora e observada: "Ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu" (LISPECTOR, 1984, p. 241). Explorada com fartura nas crônicas, a criança se torna, com o animal não humano, emblema de estágios avançados da liberdade em naturezas porosas em constante movimento. Fundamental elemento de realização do "parto" na noveleta "Princesa", a cronista tem relevância variada como personagem em suas crônicas. Não deixa de laborar, no entanto, com especial maestria, em todos os flagrantes dos tempos quânticos em que se desenrolam as sensações de suas personagens. São esses os elementos orquestrados em "O Intransponível". Sob a lente da cronista em uma rua, uma menina ruiva com acesso de soluços, em espera não se sabe do que, encontra-se "com sua outra metade neste mundo":

> [...] Era um basset lindo e miserável, doce sob sua fatalidade. Era um basset ruivo. Lá vinha ele trotando, à frente de sua dona, arrastando seu comprimento. Desprevenido, acostumado, cachorro.
>
> A menina abriu os olhos pasmados. Suavemente avisado, o cachorro estacou diante dela. Sua língua vibrava. Ambos se olhavam.
>
> Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem donos de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cachorro. Ele fremia suavemente, sem latir. Ela olhava-o sob os cabelos, fascinada, séria. Quanto tempo se passava? Um grande soluço sacudiu-a desafiando. Ele nem sequer tremeu. Também ela passou por cima do soluço e continuou a fita-lo.
>
> Os pelos de ambos eram curtos, vermelhos. (LISPECTOR, 1984, p. 264)

No plano de construção textual, essa crônica se realiza somente em modo narrativo, sem recurso a diálogos formais, ao contrário do observado em "A princesa". Como na primeira, no entanto, a retratação de um e de outro personagem central se distribui equanimemente entre descrições alternadas dos dois, abraçadas na comunidade tão visceral quanto é fugaz o encontro entre a "infância impossível" dela e a "natureza aprisionada" dele. Menina e basset se fitam, se entregam e se compreendem num instante congelado. Aqui, a narradora sem participação direta – a não ser pelos olhares inicialmente cruzados com a menina ruiva – se ocupa do disparo fotográfico em flash do que se desdobra em temporalidades ínfimas, mas vitais. Atravessando situações banais, o acontecimento assim se define, segundo Silviano Santiago *a posteriori* (SANTIAGO, 2004, p. 236-7), traduzindo-se como substrato material do que perdura na memória a título de experiência; portanto, a partir de seu caráter iniciático e de seus efeitos transformadores e irrepetíveis: "Ela ficou espantada, com o acontecimento nas mãos, numa mudez que nem pai nem mãe compreenderiam." (LISPECTOR, 1994, p. 264). O tempo real do fato pode muito bem ter sido o de um minuto. A duração desse instante/fatofeito-acontecimento – "Quanto tempo se passava?" – é sustentada pela maestria da "fotógrafa" que interrompe com precisão o fluxo temporal e capta gestos essenciais na revelação espacial do quadro.

Mapeadas as figurações recorrentes de "tudo o que grita e pulula" nas colunas de sábado do Jornal do Brasil, em que Lispector publica durante seis anos e meio, encontramos espectro

significativo de cortes sociais por classe, raça, faixa etária, no polo humano. Nas reflexões em torno deste eixo, hierarquias sociais são as primeiras a entrarem em colapso. As vozes dos motoristas de táxi, das empregadas domésticas, dos jornalistas e dos leitores ecoam com aquelas da classe artística e da *intelligentsia*, provendo um repertório variado de pretextos para quem se ocupa da intrigante escrita do ser e do ser da escrita, em sua ficção ou crônica. Crianças – também em seu raio amplo de "maturação" e agudo estado de espanto – ganham destaque nas crônicas, conforme magistralmente lavrado nos trechos apresentados. Finalmente, animais não humanos propriamente ditos respondem por cerca de cinquenta ocorrências, aproximadamente 1/6 do total de entradas semanais durante o período de circulação das colunas. O amor longevo pelos bichos por parte daquela apelidada na infância como "a protetora dos animais" (LISPECTOR, 1994, p. 154) ganha contorno nítido nas referências mais diretas aos seus primeiros anos no Recife. Essa "Clarissa de Assis" "toma conta de abelhas" desde pequena quando lera "o livro célebre sobre as abelhas", assim como cuida das formigas, em cuja "cinturinha fininha" "cabe todo um mundo que, se eu não tomar cuidado, me escapa: senso instintivo de organização, linguagem para além do supersônico aos nossos ouvidos, e provavelmente para sentimentos instintivos de amor-sentimento, já que falam." (LISPECTOR, 1994, p. 298)

A bibliografia ficcional da escritora, ignorada como objeto de análise neste espaço, é tomada aqui somente como lembrança de seus caudalosos recursos figurativos ao animal não humano. Somente no segmento infantil, os bichos protagonizam a totalidade do fabuloso nas descobertas do mundo pela mão de Clarice – mais uma vez com cumplicidade ávida e plena de quem não abandona o estranho. Clarice se presta ainda a responder cartas de leitores mirins, que via de regra a julgam inocente pela morte dos peixes (Ibid., p. 353) em A mulher que matou os peixes, de 1968, ao mesmo tempo em que leva a cabo experiências de recepção bastante animadas com seus leitores infantis de *O Mistério do Coelho Pensante*, de 1967. Ao contrário de parte de seu público adulto, as crianças não se queixam de qualquer hermetismo em seus textos (LISPECTOR, 1994, p. 68). No segmento não infantil, A cidade sitiada, evocada em algumas de suas crônicas pela figuração de seus cavalos; e *A paixão segundo G.H.*, cujo momento climático culmina com a deglutição de uma barata pela narradora, são apenas duas das mais variadas expressões do mundo animal não humano a dimensionar o sublime e o grotesco na condição humana.

## III. A linguagem como bicho: "o que se toca e o que se pega com as duas mãos"

> *Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos.* (Clarice Lispector. "Delicadeza" Coluna de sábado do JORNAL DO BRASIL, 12/10/1968)

Níveis interpenetrantes de linguagem definem o tratamento da cronista ao animal não humano. A metáfora ou símile mais simples se desdobra em alegorias, que por sua vez produzem uma "ensaística" filosófica – "uma tentativa" – que desafia os limites conhecidos entre ficção e não ficção. O estágio mais elementar do labor em linguagem abrange, além das referências diretas ao não humano por designação, as comparações e metáforas mais corriqueiras na linguagem comunicativa, que emprestam características de um eu a outro eu. Exemplos desse encalço podem ser encontrados nas crônicas "Desafio aos analistas": "Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu" (LISPECTOR, 1994, p. 118); ou em "Travessuras de uma menina" (LISPECTOR,

1994, p.281); "Como tratar o que se tem" (LISPECTOR, 1994, p.118); e "Como uma corça" (LISPECTOR, 1994, p. 58). Na primeira crônica, o próprio relato onírico adensa a simplicidade da referência e a brevidade da crônica, integral em uma linha. São analistas e leitores – ou mesmo cronistas mais convencionais – os convidados a romperem o enigma do peixe com palavras "utilitárias". No mesmo nível da metáfora de comunicação imediata, encontra-se a lembrança do colégio em que estudara no Recife, cujo campo de recreio "era tão bonito para mim como seria para um esquilo ou um cavalo." (LISPECTOR, 1994, p.281). A exploração central de mais uma de suas "noveletas", parcelada por algumas semanas no jornal, não deriva dessa símile, periférica à relação da protagonista narradora com seu professor. Diferentemente, em "Como tratar o que se tem", a metáfora inicial sugerida pelo cavalo é alargada para o plano alegórico com resultado ensaístico filosófico:

> Existe um ser que mora em mim como se fosse casa sua, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela – apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa que não tenha medo do que é ao mesmo tempo selvagem e suave. (LISPECTOR, 1994, p.118)

O "cavalo preto e lustroso" lhe empresta qualidades simultâneas do "selvagem" e do "suave", suavidade espontânea e inesperada para o que não foi submetido aos arreios do amansamento. Não se trata, sublinhe-se, de dialogar com o mito socrático da parelha alada, mas de refutar-lhe de antemão os termos da metáfora que cinde, do início, bem e mal, razão e paixão, conhecimento e prazer em dimensões excludentes. No texto do filósofo, "A alma pode ser comparada com uma força natural e ativa, constituída de um carro puxado por uma parelha alada e conduzido por um cocheiro" (PLATÃO[s/d] p. 17). O cavalo de Lispector, ao contrário, é um só e livre desde o início e o cocheiro é termo/imagem inexistente ou irrelevante, pois a discussão não se coloca em perspectiva binária de valores preexistentes, nem tampouco é dada como inexorável ou necessária a tarefa de contenção da natureza. Evidentemente, a metáfora platônica guarda, com o senso comum, a operacionalidade da secção e da polarização, rumando a um lugar da verdade cego para o pulsar tenso do *eu*. O cavalo preto de Platão não pode ser suave sem o adestramento de seu cocheiro, pois seu *eu* é estanque, sua natureza, essencial e seus modos incontidos impedem a chegada ao destino eleito por outrem que a ele se impõem: o Homem e os Deuses.

Na última crônica, uma imagem animalesca não humana – uma corça – junto ao seu *habitat* natural – a floresta – compõem um dos termos principais da símile para o labor em linguagem em que eu e não eu são privilegiados. O segundo termo da símile tem lugar na personagem significativamente nomeada de Eremita, uma das empregadas domésticas da cronista, todas assíduas em suas colunas[3]:

> Ah, então devia ser esse o seu mistério: ela descobrira um atalho para a floresta. Decerto nas suas ausências era para lá que ia. Regressando com os olhos cheios de brandura e ignorância, olhos completos. Ignorância tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mu Assim, quando emergia, era uma criada. A quem chamavam constantemente da escuridão de seu atalho para funções menores, para lavar roupa, enxugar o chão, servir a uns e outros. (LISPECTOR, 1994 p. 59).[4]

3 Sobre a figuração das empregadas domésticas nesse domínio, cf pesquisa da orientanda Jéssica Santos Ferreira "Uma outra Aparecida: os quartos de despejo e as salas de visita" (2014), disponível em http://www.vidaporescrito.com/#!sesso-de-psteres/cyq2

4 Não foram poucos os equívocos elementares de leitores especializados ou não, sobre as metáforas clariceanas. Leituras apressadas de quem 'pega a literatura com as duas mãos', ecoando a própria escritora, con-

Os espaços cênicos selvagens e domésticos atravessados pela personagem, literalmente, floresta e casa, emolduram seu estar. Eremita emerge como criada – ou seja, seu eu criada (ou criatura?) é apreensível somente à luz dos espaços e das relações estabelecidas entre aquele(s) que a cria(m); em outros termos, de sua historicidade. Na floresta, no entanto, uma corça – na inteireza fulgurante do que não é criado/criatura. A escritora lança então a dúvida, que lhe permite sugerir figura e fundo desse eu complexo, que se dá somente parcialmente à percepção alheia como uma serviçal:

> Mas serviria mesmo? Pois se alguém prestasse atenção veria que ela lava roupa – ao sol; que enxugava o chão – molhado pela chuva; que estendia lençóis – ao vento. Ela se arranjava para servir muito mais remotamente, e a outros deuses. Sempre com a inteireza de espírito que trouxera da floresta. Sem um pensamento: apenas corpo se movimentando calmo, rosto pleno de uma suave esperança que ninguém dá nem tira. (LISPECTOR, 1994, p. 59.)

Observada de uma perspectiva utilitária e funcional, Eremita trabalha como uma criada, pois lava roupas, enxuga o chão e estende lençóis. No entanto, o uso por três vezes do travessão, seguidos de elementos naturais – sol, chuva e vento – põe em suspenso a alienação do trabalho de Eremita; o *halt* da pontuação obriga a consideração das circunstâncias da natureza como escolhas suas ("ela se arranjava para servir"), assim como a serenidade dos gestos com que executa suas tarefas, um ritual voltado "a outros deuses". Eremita é livre e selvagem "como uma corça".

## IV. Várias crônicas e um tema: o grito do estranho bicho humano

> *Conheci uma mulher que humanizava os bichos, conversando com eles, emprestando-lhes suas próprias características. Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa – há de respeitar-lhes a natura – eu é que me animalizo. Não é difícil, vem simplesmente, é só não lutar contra, é só entregar-se.*
>
> *Mas indo bem mais fundo, chego muito pensativa à conclusão de que não existe nada mais difícil que entregar-se totalmente. Essa dificuldade é uma das dores humanas.*
>
> (Clarice Lispector. "Bichos (I)" Coluna de sábado do JORNAL DO BRASIL 13/03/1971)

Entre um e outro parágrafo de considerações "prosaicas" sobre entregar-se a outro eu, o reconhecimento pela colunista da dificuldade em ultrapassar tais limites e arriscar, em alguma medida, uma ida sem volta à segurança do que se é – ainda que ilusoriamente. Ao fim e ao cabo, uma justificativa para a escrita da colunista que declara "se arrepiar toda" no contato físico com bichos ou "com a simples visão deles" (LISPECTOR, 1994, p. 363), parece ter "certo medo e horror daquele ser vivo que não é humano e que tem os nossos mesmos instintos" (LISPECTOR, 1994, p. 363) e, finalmente, reconhece que "há um limite de se ser" (LISPECTOR, 1994, p. 71) e que seu limite já chegara: "ser gente me cansa" (LISPECTOR, 1994, p. 135).

Sobre a escolha do animal não humano como matéria privilegiada para a reflexão sobre o "estranho bicho humano", evocamos, mais uma vez, a lembrança de Freud sobre o imbricamento das diferenças entre as sensações de medo, horror e estranhamento. A experiência mais radical

fundem a crítica ao essencialismo como posições racistas e arrogantes postas em tela. Cf. debate a esse respeito em Farias & Zolin (2007) sobre posição de Kamala Platt (1992) a respeito de "A menor mulher do mundo".

de tanger o não humano não pode recuar sequer diante do que lhe é medonho, horroroso e repugnante – grotesco ao humano – não apenas selvagem – em sua alteridade animalesca. Se a cena climática em *A Paixão segundo G.H.* (1964) emblema o apuro alegórico dessa figuração ao narrar a deglutição deliberada de uma barata pela narradora, outros dois registros são notáveis pela pena da colunista: "Perdoando a Deus" (LISPECTOR, 1994, p. 339) e "Cinco relatos e um tema" (LISPECTOR, 1994,p. 229) – em que lhes são pretextos, respectivamente, a inesperada visão de um rato morto e a de baratas que infectam seu prédio. Ficaremos somente com o primeiro deles aqui.

A sensação experimentada pela cronista de ser "mãe de Deus", durante um passeio banal pelas ruas de Copacabana, é traduzida no começo da crônica por termos que apontam para sua satisfação com tudo que se dá a perceber, incluída aí a própria auto percepção da observadora/percebedora: "Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas" (LISPECTOR, 1994, p. 339). Dessa declarada "liberdade intensificada", sintonia "gratuita" com o que é outro e que permite seu "carinho maternal por Ele" (LISPECTOR, 1994, p. 339), o "acontecimento":

> E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaça-me toda em pânico, e controlava o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não mais queriam ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos. (LISPECTOR, 1994, p. 339)

"Continuou a viver", trêmula e espantada que "um rato tivesse sido o meu contraponto" e tomada de revolta, quis vingar-se de Deus até realizar o que estava errado até então eram seus "cálculos matemáticos" sobre o amor, pois "pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente" (LISPECTOR, 1994, p. 340). A dimensão humana da cronista se dá a partir de realização de seu autoengano até instantes antes ao do "acontecimento", no engano de se pensar "mãe do mundo, mãe de Deus" em entrega absoluta e incondicional, sem nunca ter pegado ou nunca conseguir pegar um rato sem que morra "de sua pior morte". Pontifica então:

> [...] Porque o rato existe tanto quanto eu, e talvez nem eu nem o rato sejamos para ser vistos por nós mesmos, a distância nos iguala. Talvez eu tenha que aceitar antes de mais nada esta minha natureza que quer a morte de um rato. Talvez eu me ache delicada demais porque não cometi os meus crimes. Só porque contive os meus crimes, eu me acho de amor inocente. Talvez não possa olhar o rato enquanto não olhar sem lividez esta minha alma que é apenas contida (LISPECTOR, 1994, p. 341).

Querer a morte de um rato ou degustar galinha ao molho pardo "alegre voracidade", ainda que se goste delas vivas (LISPECTOR, 1994, p. 274) é espantoso e incompreensível, uma "nossa truculência", porém, "um respeito à violência que temos".

## V. "É isso um homem?" ou como impedir um coração humano de bater diante de uma coisa que arfa na geladeira

> *Outra pessoa que conheço estava hospedada numa casa e foi abrir a porta da geladeira para beber um pouco de água.*

> *E viu a coisa. A coisa era branca, muito branca. E, sem cabeça, arfava. Como um pulmão. Assim: para baixo, para cima, para baixo, para cima. A pessoa fechou depressa a geladeira. E ali perto ficou, de coração batendo.*
>
> (Clarice Lispector. "Máquina escrevendo" Coluna de sábado do JORNAL DO BRASIL, 29/05/1971)

Assinale-se, outra vez que fora do contexto que torna inteligível a sugestão sobre "um respeito à nossa violência", podem soar "alienadas" ou mesmo "cooptadas" as crônicas da colunista, tomando-se o fundo político de altíssima repressão por parte dos estados sulamericanos naqueles dias. "Subversão' é termo recorrente nos diários e nos discursos oficiais. Prosseguindo com a folheada nas manchetes políticas do sábado em que a coluna epigrafada é publicada (JORNAL DO BRASIL, 29 mai. 1971, p. 13-17), na vigência do governo de Médici, saltam os casos de pressão econômica dos EUA no Chile de Salvador Allende (morto dois anos depois) e de perseguição política indiscriminada à sociedade civil. Somente nessas páginas, um religioso no Peru, um estudante, além do advogado de presos políticos, Sobral Pinto, têm sua liberdade ameaçada em função de ações públicas de desacordo com a ordem totalitária vigente. No caso deste último, já havia sido notável no contexto do estado repressor varguista havia mais de três décadas, o êxito de sua defesa do prisioneiro político Harry Berger. Submetido a tal grau de torturas pela administração varguista a partir de sua captura em janeiro de 1936, Berger se beneficia da magistral argumentação de Sobral Pinto, apoiada na legislação recém-aprovada de proteção aos "animais irracionais" contra os "humanos". A violência da tortura do Estado contra Berger teria sido responsável por sua transformação em um ser não mais passível de qualificação como humano, nos termos da lei e, assim, o tornaria elegível para tutela do Estado como animal não humano (NEVES, 2013).

Chamamos à atenção, dessa forma, que o tratamento dado pela cronista ao humano, na perspectiva desenvolvida sobre o demasiado humano, em suas interfaces com o estranho, em nada coincide com o distanciamento ou compactuação com qualquer forma de constrangimento à liberdade historicamente situada. Sobre os extermínios programáticos e racionalizados contra formas de vida humana que o século XX experimentava – recentes ainda os ecos de Auschwitz, a cronista revira, nos anos de chumbo no Brasil, as ruínas de um humanismo nefasto desde a sua mais remota invenção pelo homem. Levanta a lupa magnificadora contra o instrumental sofisticado de reificação do humano e do não humano com o enigma da coisa arfante: sem cabeça ou casco – é isso uma tartaruga?

> Depois veio a saber do que se tratava. O dono da casa era perito em caça submarina. E pescara uma tartaruga. E lhe tirara o casco. E lhe cortara a cabeça. E pusera a coisa da geladeira para no dia seguinte cozinha-la e comê-la. Mas enquanto não era cozida, ela, sem cabeça, nua, arfava. Como um fole. (LISPECTOR, 1994, p. 380-1)

Concluímos essa breve visita ao mundo do animal não humano pelas mãos de Clarice Lispector contra um quadro de terceiro milênio testemunhal do crescimento de fundamentalismos, genocídios, e extermínios de não eus. Chegamos ao fim das reflexões sobre suas crônicas com incertezas que não se aquietaram. Deixamos os leitores com uma quase despedida da cronista em 5 de fevereiro de 1972, a pouco menos de dois anos de sua saída da coluna de sábado do JORNAL DO BRASIL. Lançando-se sempre apaixonadamente sobre nossa condição humana, a cronista se entretém com a possibilidade para si de uma encarnação melhor e mais verdadeira, estranha e demasiada humana:

> Eu me arranjaria Se o meu mundo não fosse humano, também haveria lugar para mim: eu seria uma mancha difusa de instintos, doçuras e ferocidades, uma trêmula irradiação de paz e luta; se o mundo não fosse humano eu me arranjaria sendo um bicho. Por um instante então desprezo o lado humano da vida e experimento a silenciosa alma da vida animal. É bom, é verdadeiro, ela é a semente do que depois se torna humano. (LISPECTOR, 1994, p. 447)

E nós, nos arranjaríamos?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história". In: ___. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura;** obras escolhidas, v.1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

CANDIDO, Antonio. "A revolução de 1930 e a cultura". In: ___. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 2003, p. 181-198.

FARIAS, Leila Wanderléia Bonetti & ZOLIN, Lúcia Osana. "A cruel necessidade de possuir: pós-colonialismo e patriarcalismo num conto de Clarice Lispector". **Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários.** V. 11 (2007) – 1-131. ISSN 1678- 2054.

FERREIRA, Jéssica Santos & ROSITO, Valeria. **Uma outra Aparecida: os quartos de despejo e as salas de visita".** Pôster. (2014), disponível em . https://www.vidaporescrito.com/sesso-de-psteres Acesso em 19 jan. 2015.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: ___. **Obras completas.** vol. 17. Rio de Janeiro: Imago [s.d] Disponível em <https://pt.scribd.com/search documents?query=o+estranho%2C+Freud >. Acesso em 30 dez. 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1984. Disponível em <http://minhateca.com.br/nonedoubt/Documentos/last+books/LIVROS/Clarice+Lispector/Clarice+Lispector+-+A+Descoberta+Do+Mundo,2365784.pdf>. Acesso em 10 fev. 2014.

NEVES, Daniel Monteiro. **Como se defende um comunista**; uma análise retórico discursiva da defesa judicial de Harry Berger por Sobral Pinto. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei. Universidade Federal de São João del Rei. Promel. Janeiro 2013. Disponível em <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Daniel_Monteiro_Neves.pdf>. Acesso em 30 dez 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. "Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres". In: ___. **Obras incompletas**; seleção Gérard Lebrun; trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio Antonio Candido. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 83- 151. (Série Os Pensadores)

PLATT, Kamala. “Race and gender representations in Clarice Lispector’s A Menor Mulher do Mundo and Carolina Maria de Jesus’s Quarto de Despejo”. **Afro Hispanic Review**, n. 11, p. 53, 1992.

SANTIAGO, Silviano. “A aula inaugural de Clarice Lispector; cotidiano, labor e esperança”. In: ___. **O cosmopolitismo do pobre.** Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 232- 241.

SARTRE, Jean-Paul. **The Philosophy of Existentialism .** Edited with a Foreword by Wade Baskin Philosophical Library. Disponível em: <https://pt.scribd.com/read/171090871/The-Philosophy-of-Existentialism-Selected Essays> . Acesso em: 30 dez. 2014.

PLATÃO. **Fedro.** Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/182821476/Fedro-Platao pdf> . Acesso em: 30 dez. 2014.

## FONTES

**JORNAL DO BRASIL**. Rio de Janeiro. Diário. Disponível em: <http://www.jb.com.br/paginas/news-archive/ >. Acesso em: 30 dez. 2014

# PARTE I – CAPÍTULO 2

## Anotações em torno do feminino em Lispector: polifonia na tarefa do tradutor

### I. Introdução

Nosso horizonte ideológico, nestas considerações, delineia-se sobre a complexidade da tarefa tradutória, especialmente se considerada no âmbito do discurso literário. Defendemos que a tradução literária, e aqui o termo tradução é usado indistintamente do termo versão, engendra-se na inconciliação entre língua e realidade em que se funda a literatura, seu próprio objeto. Para sustentar tal defesa, articulamos algumas posições teóricas que podem iluminar a aproximação desejada entre a produção do ficcional e o ato tradutório. Se as bases do discurso poético-literário presumem o mundo do "como se", como ponto de partida, não partida, não foram poucos os que já trabalharam teorias da tradução literária com base no conceito de transcriação, fundado sobre uma problematização do conceito de original.

Para Haroldo de Campos e grande parte das figuras de proa do movimento concretista brasileiro, para quem a tradução ocupou o cerne de sua própria criação literária, poética e intelectual, a exigência transcriadora imposta ao tradutor presume que sua matéria essencial, seu ponto de partida – em outras palavras, seu original – só seja passível de acesso se a determinação de seus sentidos não se reduzir a seus elementos semânticos historicamente condicionados, mas se se voltar às suas estruturas. A esse respeito, Julio Plaza lembra que "Haroldo de Campos propõe que, embora o original e a tradução sejam diferentes enquanto linguagem, suas informações estéticas "estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia, isto é, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema" (2008, p. 28).

Dessa forma, por mais aparentemente díspar que uma tradução possa se (des) assemelhar com seu original, como no caso de sistemas linguístico-culturais tão afastados quanto o chinês e o português, ou sistemas semióticos distintos, como o alfabético e o pictórico, todo original tornar-se-á traduzível por partilhar de uma universalidade estrutural comum a todas as línguas.

Em seu ensaio seminal sobre a tarefa tradutória, Walter Benjamin (1968, p. 78) postula que a tradução não deve buscar uma semelhança com o original, mas incorporar o modo de significação do original, sendo os dois textos fragmentos de uma língua mais ampla. Esta "língua mais ampla" a que alude o filósofo remete a um corte temporal pré-babélico e rende o ato tradutório como uma tarefa compensatória, em que o todo somente voltará a reverberar de forma espectral pela oscilação entre os diversos fragmentos em que foi pulverizado. Nesse sentido, entendemos que fidelidade, no processo tradutório, não pode senão se equivaler às transgressões necessárias que tornem possível o acesso ao imaginário imemorial perdido de que todos os textos participam. Embora não se sugira a desconsideração das disparidades teóricas entre concretistas e Benjamin, procura-se ilustrar aqui que, em ambos, o ato tradutório contabiliza perdas e ganhos no trânsito e refuta o *status* necessariamente subalterno do texto traduzido em relação ao original.

A mutação de sentido emprestado ao termo "original" se explica também à luz da filosofia de linguagem do alemão Vilém Flusser, filosofia essa que veio a nortear seus próprios procedimentos de escrita. Para Flusser, escrever ou falar qualquer língua – em si – enseja as dificuldades enfrentadas pelo tradutor em relação ao seu texto de partida, ou original. O filósofo poliglota explica da seguinte maneira sua adoção da tradução como procedimento metodológico privilegiado para a elaboração de qualquer texto:

> Traduzo sistematicamente. Escrevo tudo primeiro em alemão, a língua que pulsa mais forte no meu centro. Traduzo então para o português, a língua que melhor articula a realidade social em que estou engajado. Traduzo então para o inglês, a língua que melhor articula nossa situação histórica e possui o repertório mais rico. Ao final, traduzo para a língua na qual desejo que meu texto seja publicado, ou escrevo uma nova versão em inglês (FLUSSER *apud* GULDIN, 2002, p. 25).

Se à primeira vista ou aos olhos do mercado, o método se afigura inviável, uma leitura mais cuidadosa nos deixa ver que, a cada nova versão, Flusser elabora um novo original, livrando-se, portanto, da identificação da língua em que o primeiro texto foi escrito, a língua-fonte, como aquela que deve ter ascendência sobre as demais. Como atenta Guldin, "Flusser usa o espaço entre as línguas para obter uma nova percepção do seu assunto" (2002, p. 26). No interesse específico destas anotações, o espaço entre o português de Clarice Lispector e o inglês que buscamos é possível somente se conseguirmos atentar para aquilo que está subjacente ao texto da escritora brasileira, dando-lhe movimento e constituindo parte integrante de sua essência. Não se trata, no entanto, de "ler as entrelinhas", mas, acima de tudo, de ler suas linhas em sua plenitude – um exercício analítico, interpretativo e inquestionavelmente formal que, no conto de Lispector, deságua no viés de gênero.

## II. Do Discurso: enunciados e apropriações

Do plano mais interiorizado ao mais exteriorizado em crenças, religiões e ideologias – o diálogo e a polifonia só se tornam viáveis pelo reconhecimento de outra consciência, de outro eu, copartícipe da interlocução. Sublinhemos que reconhecer "um outro eu" se contrapõe à noção de eco como repetição improdutiva da fala alheia. A condição básica para a produção do diálogo, e, por conseguinte, para a definição do binômio dialogismo/polifonia, é a da expressão das contradições e conflitos inerentes à natureza estilhaçada do *eu*.

À luz da perspectiva bakhtiniana de linguagem, essa primeira pessoa identificada como "eu" é ontologicamente constituída no plural e na prática social, sendo essa pluralidade a origem, e não a consequência, de quaisquer identidades essencialmente singulares. O filósofo identifica um "núcleo central sólido e durável", responsável pela orientação social do indivíduo e que é, habitualmente (e "deploravelmente"), denominado de "individualidade criadora", "psiquismo", ou, ainda, "mundo interior" (BAKHTIN, 2006, p. 44, p. 125). No entendimento do pensador, o singular relaciona-se necessária e dialeticamente com o plural, refratado pelas contradições e choques entre múltiplos estratos sociais.

Na situação linguística que nos diz respeito, outros lugares de enunciação, coletivamente constituídos, respondem por mutações de sentido no enunciado, ainda que esse enunciado se preserve com as mesmas palavras, orações e/ou estruturas. Como sugerido na abertura da discussão desta parte, "eco", portanto, não se reduz a um fenômeno de ratificação de identidades essencializadas, a um reflexo estéril, à reprodução do mesmo ego, mas se manifesta como uma refração produtiva do eu, como sustenta Bakhtin:

> O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se *refrata*. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: a *luta* de classes.
>
> Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo, entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de

> comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Consequentemente, *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios* (BAKHTIN, 2006, p. 47, grifos no original).

É no enunciado, enquanto unidade mínima de comunicação, que o filósofo russo identifica condições preliminares para o exercício da troca verbal e da emergência da polifonia, pois seus limites são traçados nas interfaces dos enunciados de outros falantes, relacionando-se materialmente, e não somente gramaticalmente como a oração, a enunciados precedentes, a outros sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2003, p. 276-277). A refração do eu, caracterizada acima, se dá por atrito com absorção de alteridades em diálogo. Formações discursivas são configurações ideológicas plasmadas no fluxo comunicativo. Portanto, palavras ou orações fora da comunicação entre falantes concretos são destituídas de afetos ou, nos termos de Bakhtin, de juízos de valor:

> Há palavras que significam especialmente emoções, juízos de valor: "alegria", "sofrimento", "belo", "alegre", "triste" etc. Mas também esses significados são igualmente neutros como todos os demais. O colorido expressivo só se obtém no enunciado, e esse colorido independe do significado de tais palavras, isoladamente tomado de forma abstrata; por exemplo: "Neste momento, qualquer alegria é apenas amargura para mim" – aqui a palavra "alegria" recebe entonação expressiva, por assim dizer, a despeito de seu significado (BAKHTIN, 2003, p. 292, grifos no original).

Bakhtin ainda ressalta que os empréstimos tomados de "outros enunciados" na formação de enunciados próprios não se circunscrevem ao sistema da língua, aos repertórios lexicográficos, em seus termos, mas à sua "especificação de gênero", determinada por tema, composição e estilo (BAKHTIN, 2003, p. 292). Mais adiante, essa cadeia de apropriações é caracterizada, de forma ampla, como "*resposta* aos enunciados precedentes" (BAKHTIN, 2003, p. 297, grifos no original). Seja para confirmar ou refutar tais enunciados, as "respostas" os reapresentam em uma variedade de formas de assimilação, diretas ou indiretas, para as quais concorrem silêncios, entonações, palavras isoladas ou orações (BAKHTIN, 2003, p. 297). Vale sublinhar que "resposta" aqui se equivale mais fortemente a "posicionamento" ou "reação", a despeito de formulação precedente em modo interrogativo.

De fato, os falantes de uma determinada língua são os que se apropriam significativamente de um sistema abstrato para interagirem concreta e socialmente, "criando realidades" a partir dos lugares de onde falam, torcendo e alterando as estruturas daquele sistema linguístico na medida em lhes dão vida e lhes doam novos sentidos na interlocução. A respeito desses expressivos "espaços" ou "lugares de enunciação", também Maurizzio Gnerre ressalta-lhes o caráter político, pontificando que uma das funções centrais da linguagem não é a de "veicular informações", mas "comunicar ao ouvinte a posição que o falante ocupa de fato ou acha que ocupa na sociedade em que vive" (GNERRE, 1987, p. 3, grifos acrescentados).

## III. Do Feminino: prismático e polifônico

No exercício teórico, trata-se de fazer migrar as considerações de Bakhtin sobre a refração do "eu", considerado lá à luz da luta de classes, para uma esfera mais complexa da crítica cultural. Como já sugerido, o atrito topológico, aquele procedente do encontro de diferentes lugares sociais, encontra expressão no uso da língua, dando origem ao dialogismo e à polifonia. O choque provocado pelas diversas "consciências" e/ou visões de mundo manifesta-se, mais

fortemente, no plano espacial, naquele da simultaneidade de signos e de "vozes", as quais se justapõem e superpõem, nos mesmos enunciados, justificada, aí, a denominação do fenômeno como "polifonia". Ao recorrermos à perspectiva feminista junto ao desenho proposto pelo pensador, deparamo-nos com quadros mais complexos e, portanto, mais ricos, estendendo o alcance de seu pensamento. O discurso feminino – historicamente marcado pela alteridade e por contínuos decretos de silenciamento – não pode senão ostentar as referidas apropriações de forma contundente; faz-se "outro" no uso da língua, na *parole*, flexionando, na *langue*, o "mesmo" código e sistema linguístico de que é parte.

A crítica feminista, enquanto investimento em uma consciência alternativa, se forja na refração de um "eu" hegemônico e problematiza relações assimétricas de vários naipes além das de gênero propriamente ditas, como a econômica, a de classe, a etária e a racial, entre outras. Recai sobre tais desequilíbrios a suspeita de seus condicionamentos imemoriais moldados por gênero. Dessa maneira, ao tomar de empréstimo e intervir em enunciados precedentes, a fala feminina acaba por expor um conjunto amplo de tensões, usualmente caracterizadas pela *simultaneidade* daqueles vieses.

Em "*The thieves of language: women poets and revisionist mythmaking*", Alicia Ostriker (1982) transita também pela língua em uso (*parole* saussuriana) das mulheres poetas para caracterizar o discurso feminino em sua constituição furtiva, em suas práticas antropofágicas, a bem dizer:

> O que distingue essas poetas, sugiro, não é a *langage des femmes* exclusiva, partilhada, desejada por alguns, mas uma invasão múltipla e vigorosa dos santuários da língua existente, os tesouros nos quais nossos significados para "masculino" e "feminino" são eles próprios preservados. Em outro espaço examinei as formas pelas quais mulheres poetas contemporâneas empregam imagens tradicionais para o corpo feminino – flor, água, terra – retendo a identificação de gênero dessas imagens, mas transformando seus atributos para que flor signifique força ao invés de fragilidade, água signifique segurança em vez de morte e terra signifique imaginação criativa em vez de procriação passiva (OSTRIKER, 1982, p. 71, grifos no original).[5]

Como já sugerido, a filosofia de linguagem de Bakhtin investe, inequivocamente, na produtividade da língua em uso, deslocando a produção de sentidos do código linguístico abstrato e idealizado, com seus presumidos "signos arbitrários", para a interlocução concreta, enquanto prática social, inclusiva de, pelo menos, dois lugares de fala, de duas "consciências", capazes de caracterizarem a natureza social da linguagem. Daí compreende-se por que Ostricher identifica a autonomia do discurso feminino a partir da "invasão", pela *parole*, do sistema linguístico existente, já que os códigos linguísticos partilhados – em si mesmos – são abstratos e irrelevantes para a troca simbólica. A mutação do sistema, da *langue*, como defendida por outras correntes feministas, pouco ou nada contribuiria para a emergência de "outra" fala ou de outra consciência.

Passemos agora, portanto, ao corpus literário deste texto, no qual as considerações conceituais e teóricas de Mikhail Bakhtin se tornam produtivas ao exercício comparativista a

5 Tradução minha do trecho: "What distinguishes these poets, I propose, is not the shared, exclusive langage des femmes desired by some but a vigorous and various invasion of the sanctuaries of existing language, the treasuries where our meanings for 'male' and 'female' are themselves preserved. I have elsewhere examined the ways in which contemporary women poets employ traditional images for the female body – flower, water, earth – retaining the gender identification of these images but transforming their attributes so that flower means force instead of frailty, water means safety instead of death, and earth means creative imagination instead of passive generativeness" (OSTRIKER, 1982, p. 71).

que nos obriga a tarefa tradutória. Partamos da premissa de que sistema, uso e emprego da língua são tensionados no discurso literário; adicionalmente, postulemos que seja objetivo da tradução "moderna" preservar tal tensão da língua fonte na língua alvo, uma vez que os condicionamentos ideológicos da troca simbólica são postos em xeque pelo atrito existente entre diversas "consciências" ou "lugares de fala"; e, finalmente, retomemos o cerne da argumentação de Bakhtin, lembrando que os choques nas relações sociais mais solidamente configuradas encontram correspondência linguística entre os usos da língua realizados pelos falantes concretos de uma determinada comunidade linguística. Deixemos, pois, que uma leitura de "Ruído de passos" exponha a forma prismática, refratada e essencialmente material em que se relacionam linguagem e ideologia, para, assim, identificarmos pontes para o trânsito inter linguístico.

## IV. Cândida Raposo, ou da Eloquência de um Nome

"Ruído de passos", conto de exíguas duas meias páginas, é constituído por elementos de narrativa que se ordenam convencionalmente: apresentação, caracterização, conflito, clímax e desfecho – cada um e todos eles demarcados graficamente pela paragrafação sinalizadora de cada função. Cândida Raposo, 81, protagonista do conto, é caracterizada por "desejo de prazer", causador de "vertigem", a qual se intensifica em circunstâncias descritas no segundo parágrafo do conto: sentir a chuva, ver o verde das árvores, cheirar uma flor, ouvir Liszt. Como o "desejo de prazer" não cede, a octogenária se dirige a um ginecologista em busca de uma solução medicamentosa, ainda que, para isso, tenha de somar esforços para superar o constrangimento de expor verbalmente seu desejo diante de uma autoridade. "Desenganada" pelo ginecologista quanto à existência de uma prescrição que lhe extinga o "desejo de prazer", Cândida Raposo retorna à casa e recorre à masturbação naquela mesma noite, ainda que o alívio físico do ato lhe acentue a vergonha, o sofrimento e o conflito, na presumida inadequação do "desejo de prazer" ao seu corpo feminino envelhecido. A seguir, as duas últimas linhas conclusivas do conto sugerem a dúvida da protagonista em relação a ter ouvido um possível "ruído de passos", de seu marido Antenor Raposo.

Para sugerir chaves tradutórias do português ao inglês, levanta-se a hipótese de que é um conflito subjacente ao texto, na ordem dos discursos de gênero, aquele que origina o conto e o impele à frente. Os discursos de gênero em questão podem ser sintetizados como aqueles que interditam e patologizam o desejo feminino, restringindo o exercício da sexualidade feminina à reprodução socialmente legitimada e ao desejo masculino. Sublinhe-se que o "transbordamento" desse conflito central da protagonista para o plano mais fortemente material da composição textual permite-nos elencar um amplo espectro de campos de significação, fundados na superposição de vozes que flagram tal polarização. Em consequência, a proposta metodológica indicada para a testagem da hipótese é a análise formal do texto nos níveis sintático, lexical e gramatical, tendo em vista o sistema linguístico, o uso da língua e os efeitos do emprego específico do uso na constituição do literário.

No que diz respeito à elaboração lexical, gramatical e sintática do texto, a composição geral se destaca pela simplicidade. O uso cotidiano e o registro coloquial da linguagem permeiam tanto a narrativa quanto o diálogo entre paciente (protagonista) e médico, o qual ocupa dois terços de todo o conto. Se tais recursos poderiam garantir a fluidez do texto, a ausência de conectivos, com efeito de retalhamento textual, parece emperrar a agilidade do andamento esperado. Predominam orações simples e curtas – não raro, fragmentadas – em ordem direta, com oclusão generalizada do sujeito gramatical.

O veto ao "desejo de prazer" feminino generaliza-se com tal força que a persistência da

sensação na protagonista é percebida como uma expressão de desvio, de patologia, diante de seus próprios olhos. Bruxas e histéricas são marcadas por gênero na história das religiões e das mentalidades. Institucional e cientificamente, seu caso é médico; a decisão de consultar-se com um ginecologista, aquele a quem caberia o estudo da lógica feminina, corrobora a precedência de gênero sobre um possível investimento na hipótese etária. Por que Cândida não procura um geriatra? Ademais, basta imaginar que um protagonista masculino, na faixa etária de Cândida Raposo, não seria capaz de suscitar o conflito original. O discurso científico e/ou masculino introjetado responde por traços marcantemente esquizofrênicos na identidade feminina.

A esse respeito, Susan Griffin (1982) sinaliza para a fratura do feminino no seu ensaio "poético testemunhal", no emprego que faz do pronome de terceira pessoa "ela", referenciando a si própria, uma feminista, e, assim, acentuando a duplicidade dessa subjetividade de gênero:

> Ideologia. Ideologia, forma, e diálogo. Começa-se como socialista argumentando que a matéria antecede o espírito. Ganha-se uma revolução e derrota-se o inimigo. Mas então descobre-se que o inimigo ainda não morreu. Ela é uma poeta cujas palavras são vagamente perturbadoras. Quem duvida. E então há os cárceres ainda, a polícia ainda, o velho terror ainda. A guerra ainda é travada. E há ainda uma guerra travada dentro de mim. Fui educada nos modos desta cultura. Em minha própria mente escolho a mesma solução ao dilema emocional que minha cultura escolheu e me ensinou a escolher. Embora eu argumente contra a pornografia e o racismo,minha própria mente se racha internamente, cria um "você". Agora este "você" é o ideólogo, uma parte de mim que escondo de mim mesma. Ela tem medo de minha própria criatividade. Ela faz velhas perguntas que excluem a possibilidade de novos *insights*. Ela tem ideias categóricas de pensamento ou expressão das quais não se afasta. Ela desqualifica minhas ideias com rótulos, epítetos, frases de impacto. Deliberadamente ela me interpreta mal e se agarra em pequenos equívocos para me humilhar (GRIFFIN, 1982, p. 646-647, grifos no original).[6]

A natureza do conflito e das condições da experiência imediata faz-se cristalina na relação inclusiva dos pares opostos por "ideia", de um lado, e afeto, de outro. Ainda que, cerebralmente, a feminista procure dar voz a desejos próprios do feminino, reconhece que condicionamentos ideológicos de gênero, assim como uma rede de discursos comprometedores de sua diferença, respondem por uma sensibilidade dual, não raro manifesta em contradições que "transbordam" na linguagem.

Em "Ruído de passos", a advertência médica diante das soluções desesperadas respostas por Cândida Raposo e o comentário da paciente diante do prognóstico desolador relativo às suas queixas são expressos quase que identicamente: "– A senhora tem que se lembrar que tem oitenta e um anos de idade" (LISPECTOR, 1998, p. 56), e "– Mas eu tenho oitenta e um anos de idade!" (LISPECTOR, 1998, p. 55). Da mesma maneira, o comentário "– É a vida, senhora

6 Tradução minha do trecho: "Ideology. Ideology, form, and dialogue. One begins as a socialist arguing that matter comes before the spirit. One wins a revolution and vanquishes the enemy. But then one discovers the enemy is not yet dead. She is a poet whose words are vaguely unsettling. Who doubts. And then there are the prisons again, the police again, the old terror again. The war is still waging. And there is still a war waging within me. I have been schooled in the ways of this culture. In my own mind unknowingly I choose the same solution to emotional dilemma that my culture has chosen and has taught me to choose. Though I argue against pornography and racism, my own mind splits against itself, creates a 'you'. Now this 'you' is the ideologist, a part of myself I hide from myself. She is afraid of my own creativity. She asks old questions which exclude the possibility of new insights. She has categorical ideas of thought or expression from which she will not deviate. She dismisses my ideas with labels, epithets, catch phrases. She purposely misinterprets me and seizes on small mistakes to humiliate me" (GRIFFIN, 1982, p. 646-647).

Raposo" reitera-se *verbatim* em seguida, no parágrafo sugestivo da masturbação de Cândida Raposo. Na primeira instância, o enunciado é sinalizado como discurso direto, com travessão, já que integra a sequência, formalmente elaborada, de perguntas e respostas da consulta médica. Em sua segunda manifestação, o enunciado perde a sinalização anterior de discurso direto e invade, conspícua e livremente, o espaço reservado à descrição dos conflitos e sensações da protagonista durante a masturbação; uma voz alheia que se intromete em sua sensibilidade. O recurso à reiteração de enunciados, constituídos por palavras e/ou orações, exemplifica não só a ascendência do discurso masculino/médico sobre o feminino, mas também acentua a polarização vida/morte, em termos reiterados na sequência no antepenúltimo e penúltimo parágrafos: "É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a benção da morte. [Ponto parágrafo] A morte. [Ponto parágrafo]" (LISPECTOR, 1998, p. 56).

No plano da significância da nomeação, "Cândida Raposo" também nos acena para tal dualidade já na primeira linha. Como sugerimos, ter de ser cândida sendo raposo é central na caracterização dessa personagem, para quem o "desejo de prazer" persistente a desabona diante de si mesma e diante do outro. Nome e sobrenome da personagem sinalizam para um entrechoque de forças opostas, as quais permeiam e impulsionam o texto: aquelas em que pulsa a vida (desejo e prazer) e aquelas em que paira a morte (recalque e frustração). Assim, a tradução de seu nome para a língua inglesa torna-se um imperativo colocado pela lógica interna do próprio texto, e não por critérios a priori acerca da pertinência da tradução de nomes próprios. Nossa protagonista não tem qualquer nome. O primeiro termo de seu nome duplo se compõe de uma qualidade, candura e docilidade, própria de condicionamentos de gênero, e reverbera ainda, no mesmo significante, uma doença venérea; o segundo termo nomeia um animal selvagem, cujo instinto indomesticável sinaliza para astúcia, sensualidade e sexualidade.

No caso de nossa Cândida Raposo, se a preservação em português de seu primeiro nome não dificulta tal compreensão para o leitor anglo-saxônico ("Candice", *"candy"* e *"candid"* ecoam "cândida"), o mesmo não acontece ao seu sobrenome. Por isso, Fox, ou equivalente, deve constar na renomeação da personagem na língua-alvo. Se o conflito da personagem é desvelado na apresentação de seu nome logo na abertura do conto, o segundo parágrafo, em seguida, dá conta de sua caracterização. Cândida Raposo é descrita como figurante de um prontuário médico. Suas ações, desejos e sensações integram uma formação discursiva própria da elaboração de uma sintomatologia, como podemos observar a seguir:

> Essa senhora tinha a vertigem de viver. A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava. Quando ouvia Liszt se arrepiava toda. Fora linda na juventude. E tinha vertigem quando cheirava profundamente uma rosa. (LISPECTOR, 1998, p. 55, grifos acrescentados).

Observemos a inversão de valores – bem/mal, saúde/doença – imprimida ao feminino. Ironicamente, a "piora" dos sintomas se dá nos "melhores" momentos experimentados pela personagem, ou seja, naqueles em que a intensificação de sua sensibilidade torná-la-ia, presumivelmente, mais cheia de vida. O efeito de sinestesia, forjado linguisticamente, exacerba a sobreposição ideológica do conjunto discursivo – visão, pelo "verde"; tato, pela "chuva"; audição, pela música de "Liszt"; e olfato, pelo cheiro da "rosa". A construção de padrões de normalidade – social, médica, científica e linguística – se opera em detrimento do desejo, sensibilidade e sexualidade do feminino se desejo, sensibilidade e sexualidade perturbam o funcionamento de relações patriarcais e autoritárias que sustentam o *status quo*. Sexualidade "improdutiva" de uma octogenária, como no conto em tela, ou o desejo lésbico, como em "O corpo", da mesma Clarice, prestam testemunho contundente da equivalência entre desejo feminino e disfunção ou patologia. A sobreposição gêneros discursivos, como aquele próprio de um "prontuário médico"

na construção de uma sintomatologia, e o da narrativa de uma mulher em êxtase, integrantes do mesmo texto, citado anteriormente, viabiliza a dinâmica polifônica de que trata Bakhtin.

Reitere-se, não é o sistema linguístico ou o seu código que respondem pelo sentido textual, mas o conjunto topológico de enunciações encontrado na "refração do eu", no desvelamento de mais de uma consciência, dispersa em lugares distintos de enunciação. São esses deslocamentos de sentido que respondem pela densidade da malha textual. No caso de nossa protagonista, sua nomeação, no primeiro parágrafo, passando por sua caracterização, no segundo parágrafo, conjuga-se à reiteração do termo "vertigem". Em atendimento à suposta elaboração de um quadro clínico, a reiteração do termo torna-se significativamente funcional e sua preservação, na passagem para a língua inglesa, Ludmilla Jordanova (1999) situa no Iluminismo o período inicial em que a produção de discursos científicos e biologizantes se organizam em torno da anatomia (e patologias) da mulher. Segundo a estudiosa, os modelos de cera que aparecem em fins do século XVIII nos estudos de anatomia contrastam flagrantemente com aqueles produzidos nos séculos anteriores. A partir desse momento, as figuras femininas figuram da seguinte maneira:

> [...] reclinadas, frequentemente adornadas com colares de pérolas. Têm cabelos longos, e ocasionalmente também pelos na região púbica. Essas "Vênus", como significativamente eram chamadas, repousam em almofadas de veludo ou seda, numa pose passiva, quase convidativa. Figuras masculinas comparáveis estão normalmente eretas, e frequentemente em posição de movimento. As figuras femininas podem ser abertas para remoção das vísceras, e muito frequentemente contêm um feto, enquanto que as masculinas são feitas numa variedade de forma para exibição dos diferentes sistemas fisiológicos. As figuras femininas parecem transmitir, pela primeira vez, o potencial sexual da anatomia médica. Até esta época era comum as gravuras apresentarem os genitais cobertos por um pano, mas nas figuras de cera, como em algumas ilustrações médicas do mesmo período, eles não estão simplesmente presentes, mas ressaltados à atenção. Não é retratada somente a naturalidade literal da mulher, em sua total nudez e pela presença do feto, mas sua naturalidade simbólica está implicada no todo conceitual de tais figuras (JORDANOVA,1999, p. 164).[7]

Torna-se cristalina a historicidade dos lugares simbólicos reservados ao gênero feminino assim como o papel da ciência médica na ratificação da linha entre normalidade e patologia. A sexualidade feminina, portanto, é validada por sua biologia. Ainda com Jordanova (1999), como objeto da ciência masculina, a mulher grávida evocava a natureza ainda outra vez através de sua capacidade de reproduzir a espécie, de transmitir vida. (...) Esta função sagrada andava de mãos dadas com a anatomia feminina. Uma expressão dessa percepção era a preocupação entre os anatomistas em descobrir o ideal de beleza feminina (JORDANOVA, 1999, p. 165)[8]

---

7 Tradução minha do trecho: "... recumbent, frequently adorned with pearl necklaces. They have long hair, and occasionally they have hair in the pubic area also. These 'Venuses' as they were significantly called lie on velvet or silk cushions, in a passive, almost sexually inviting pose. Comparable male figures are usually upright, and often in a position of motion. The female models can be opened to display the removable viscera, and most often contain a foetus, while the male ones are made in a variety of forms to display the different physiological systems. The figures of recumbent women seem to convey, for the first time, the sexual potential of the medical anatomy. Until this time it was usual in engravings for the actual genitals to be covered by a cloth, but in the waxes, as some contemporaneous medical illustrations, they are not just present, but drawn to attention. Not only is the literal naturalness of women portrayed, in their total nakedness and by the presence of a foetus, but their symbolic naturalness is implied in the whole conception of such figures" (JORDANOVA, 1999, p. 164).

8 Tradução minha do trecho "... evoked nature yet again through her capacity to reproduce the species, to pass on life. (...) This sacred function went hand in hand with female anatomy. One expression of this was

Parece plausível, portanto, que o espaço ocupado pelo diálogo entre Cândida Raposo e seu ginecologista, basicamente dois terços de todo o espaço ocupado pelo conto, é historicamente fértil em relações simbólicas, organizadas em enunciados preexistentes, que irrompem, polifonicamente, em mecanismos de apropriação, nas falas, pensamentos e referências a Cândida Raposo. No texto em questão, o atrito de múltiplas consciências, condicionadas por gênero (masculino/feminino e científico/coloquial), se realiza também no uso dos termos "vergonha" e "envergonhada", emergentes nas passagens em discurso direto, que ocupam dois terços do espaço total do conto. São duas suas acepções em português: uma mais coloquial, em substituição a "constrangimento" e "constrangida" e a de uso mais estrito, significando "desonra", como nas passagens a seguir:

> Passagem 1
>
> Pois foi com dona Cândida Raposo que o desejo de prazer não passava. Teve enfim *a grande coragem* de ir a um ginecologista. E perguntou-lhe envergonhada, de cabeça baixa:
>
> – Quando é que passa? (LISPECTOR, 1998, p. 55, grifo acrescentado)
>
> Passagem 2
>
> Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se. Mudos fogos de artifícios. Depois chorou. *Tinha vergonha*. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. (LISPECTOR, 1998, p. 56, grifos acrescentados).

Considerando que uso coloquial do termo "vergonha" na língua portuguesa é mais genérico do que seus possíveis correspondentes na língua inglesa, obteríamos um enriquecimento semântico no texto em inglês, pelo uso de dois termos distintos, sem qualquer prejuízo ao imaginário textual, nos parece. Trata-se da acepção mais diretamente social, implicada em "constrangimento", e aquela mais íntima e privada, sugerida em "vergonha". Justifica-se o recurso aos termos "*to be embarassed*" e "*to be ashamed*", se ainda atentarmos que os dois termos "vergonha" no texto de Clarice vêm reforçados por modulações adverbiais e adjetivas, como "cabeça baixa", na passagem 1, e "triste", na passagem 2. Assim, ficamos com as sugestões "*Embarassed, she asked him, looking down*", no primeiro momento, e "*She was ashamed*", no segundo momento.

O segundo impasse se dá na disparidade entre as duas línguas no tocante ao uso facultativo e obrigatório do sujeito na elaboração de frases gramaticais em português e em inglês, respectivamente. Examinando as duas primeiras frases de abertura do conto em português, lemos: "Tinha oitenta e um anos de idade. Chamava-se dona Cândida Raposo" (LISPECTOR, 1998, p. 55). Ora, a primeira frase não nos revela o sujeito, aberto para ambos os gêneros, assim como para três possibilidades de pessoa: primeira, segunda e terceira do singular. A elisão do humano e do feminino na frase de abertura estabelece um padrão gramatical para todo o conto e é consistente com as supressões ideológicas do desejo feminino (ou do feminino enquanto sujeito), como já apontado. A preservação desse padrão na tradução parece-nos imperiosa. Uma investida mais apressada no sentido da literal "*She was eighty one years of age*" corrompe o efeito obtido pela referida elisão do sujeito no texto em português. Portanto, algo como "*Eighty-one years of age*" passa a atender a exigência do impasse formal-ideológico desse momento tradutório. Gramaticalmente, o sujeito oculto em português corrobora as linhas de força em jogo no conto, quais sejam: as de ocultar o sujeito de desejo, assim como o desejo do sujeito – o feminino.

Ainda no plano da identidade da protagonista – afinal, a identidade/alteridade feminina orienta nossos critérios tradutórios para esse texto –, o título que antecede seu primeiro nome,

---

the concern among anatomists to discover ideal female beauty" (JORDANOVA, 1999, p. 165).

"dona", tem, pelo menos, duas implicações na língua portuguesa e na cultura brasileira; funciona como duplo registro de "possuidora" e de "senhora", gerando uma ironia no que diz respeito ao lugar do feminino. Às cândidas não se permite serem donas de seu desejo, como o conflito de nossa protagonista assim nos confirma. Adicionalmente, a amplitude funcional de "dona" autoriza seu uso corrente na referência a mulheres casadas ou solteiras. Em consequência, o estado civil de nossa personagem, um enigma que ganha força literária no fechamento do conto, como veremos, exige preservação. Datada, a alternativa "*Ms*" em inglês deve ser rejeitada. Os conflitos de Cândida Raposo não são próprios daquelas mulheres que se tomaram pelas mãos na década de 1960 e forjaram títulos condizentes com um movimento de asserção da autonomia feminina. O descarte puro e simples de qualquer título não nos parece oportuno, dado o distanciamento "respeitoso" (e irônico, implicado em português). Em duas das três vezes em que o nome da personagem aparece no texto, antecede-lhe o título. Acrescente-se, ainda, as seis reiterações da expressão "minha senhora"/"senhora" por parte do médico, em todos os seus endereçamentos à paciente. Se o uso de "*Mrs*." presumiria seu casamento, não presumido pelo termo "senhora" em português e " se neutraliza somente na variedade de afrodescendentes (o que não se aplica nesse caso), restam-nos, parece, as alternativas "*Lady*", anteposta ao nome, e *"Ma'am"*, nos casos de interpelação do interlocutor e estabelecimento de diálogo, ou ainda a preservação do título "Dona" em português, em consideração ao trânsito intenso da literatura latino-americana traduzida pelos países de língua inglesa.

Na organização da composição textual, cabe observar que a informação adicional relativa aos lugares sociais de Cândida Raposa, seja enquanto esposa, é provida nos 25% finais do conto, que chega ao seu termo da seguinte forma:

> Então saiu do consultório. A filha esperava-a embaixo, de carro. Um filho Cândida Raposo perdera na guerra, era um pracinha. Tinha essa intolerável dor no coração: a de sobreviver a um ser adorado.
>
> Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se. Mudos fogos de artifício. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a benção da morte.
>
> A morte.
>
> Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo (LISPECTOR, 1998, p. 56).

O plano sintático dessa parte final, lavrada em frases-fragmentos sem conectores, imprime uma dose de pungência à dor da protagonista. Como vimos sugerindo, a narrativa, com discursos diretos e indiretos, é marcada pela ascendência e presença de discursos hegemônicos, no caso em questão, aquele derivado do concurso entre o masculino, o científico e o médico. "É a vida, senhora Raposo, é a vida", na citação anterior, emblematiza a presença espectral da voz que vem de fora, aparentemente consoladora, essencialmente demolidora.

Atentemos que, se somente na última linha do conto asseguramo-nos da ocorrência de seu casamento, ainda assim perdura a dúvida sobre as condições de presença desse marido, que, se é aqui nomeado também como um "contrário" ou um "antecessor", Antenor, faz seu *debut* de maneira significativamente espectral. Estará vivo ou morto? Afinal, sua presença é sugerida por uma expressão dubitativa ("Pareceu-lhe ouvir") e pela substituição da visão de sua figura pela percepção auditiva do possível ruído de passos que a protagonista pensa ouvir. Em qualquer hipótese, sua inserção é coerentemente articulada à reiteração das forças propulsoras do texto já apontadas, e aqui, explicitadas à queima-roupa nos termos reiterados (vida/vida; morte/morte),

pausados pelas vírgulas e pontos e destacados no isolamento emprestado ao termo "morte", constituinte único de um parágrafo.

A respeito da relevância da natureza dubitativa emprestada à percepção da protagonista o último parágrafo, vale ainda comentar que a alternativa tradutória tal como "*She seemed to hear footsteps*" deve ser preterida em prol de "*It seemed to her there were footsteps*" ou "*She thought she heard footsteps*". Tal recomendação se deve ao fato de a dúvida dessa percepção pertencer à personagem, não ao leitor.

## V. Considerações Finais

Estas anotações se dispuseram a discutir a relevância da perspectiva de gênero na elaboração de critérios tradutórios, especialmente em se tratando do discurso literário. A aproximação entre o campo da traduzibilidade e o campo de fundação do literário é feita, inicialmente, com base na "prática multilíngue de escrita" ensejada por Vilém Flusser. O "alargamento do real", mediado pela linguagem, é pensado por esse filósofo alemão como possível no ato da reescrita poliglota, já que os limites intrínsecos de cada língua vão se deslocando e plasmando, materialmente, "realidades", ou estágios de consciência, que se encontram somente em latência num determinado sistema linguístico ou mesmo no repertório dinâmico dos usos de uma língua. Nesse sentido, o pensamento de Flusser também se aproxima daquele de seu conterrâneo, Walter Benjamin, que sugere ao tradutor a imagem babélica, de uma "língua única", na qual todas as demais tenham participação fragmentada. A tarefa tradutória ou a referida escrita multilíngue parece responder, portanto, pela concretização de possibilidades espectrais encontradas em cada língua. Se aceitamos que o discurso literário se funda na tensão entre sistema, uso e emprego da língua para produção de efeitos que problematizam a comunicação e o fechamento de sentido, vislumbramos o estreitamento de intenções e efeitos entre a atividade tradutória e a produção literária.

Sobre a natureza produtiva dos usos da língua, em contraponto à inércia e abstração do sistema linguístico, Mikhail Bakhtin dá lugar a um aparato teórico e metodológico abrangente de fenômenos linguísticos e literários próprios de uma realidade histórica de refração social e de lutas de classe. Dialogismo e polifonia são conceitos centrais no pensamento do teórico russo, os quais sustentam a discussão ora desenvolvida. A sobreposição de falas, campos de significação ou consciências, de que trata o pensador, nos vale para a análise formal-ideológica do conto "Ruído de Passos", de Clarice Lispector, com vistas à sugestão de critérios para sua tradução em língua inglesa. Discutiu-se como a perspectiva de gênero, fortalecida por mecanismos de uso livre do sistema linguístico estabelecido, se prova decisiva na tarefa tradutória. A observância rigorosa de realidades linguísticas, forjadas no (des)encontro entre sistema, uso e emprego e iluminadas por consciências não hegemônicas – a feminina, no caso em tela – , enriquece o desenvolvimento de métodos tradutórios comprometidos com a vinculação material e histórica do texto literário.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, V.). **Marxismo e filosofia da linguagem.** 12. ed. Tradução M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENJAMIN, Walter. The task of the translator. In: _____. **Illuminations.** Translated by

Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. p. 69-82.

GNERRE, Maurizzio. *Linguagem, escrita e poder*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GRIFFIN, Susan. The way of all ideology. **Signs;** journal of women in culture and society. Chicago: The University of Chicago Press, v. 7, n. 3, p. 641-660, Spring 1982.

GULDIN, Rainier. Traduzir-se e retraduzir-se: a prática da escrita de Vilém Flusser. Tradução Gustavo Bernardo e Gisele Carvalho. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo (Org.). **As margens da tradução.** Rio de Janeiro: Caetés, 2002. p. 18-42.

JORDANOVA, Ludmilla. Natural facts: a historical perspective on science and sexuality. In: PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit (Ed.). **Feminist theory and the body – a reader.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 157-168.

LISPECTOR, Clarice. Ruído de passos. In: _____. **A via crucis do corpo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 55-56.

OSTRIKER, Alicia. The thieves of language: women poets and revisionist mythmaking. **Signs**; journal of women in culture and society, Chicago: The University of Chicago Press, v. 8, n. 1, p. 68-90, Autumn 1982.

PAES, José Paulo. Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto. In: _____. **Armazém literário: ensaios.** Org. Vila Áreas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 182-196.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

# PARTE I CAPÍTULO 3

## Entre o desejo lésbico e o *status quo*: "O corpo", de Clarice Lispector, nas telas

> *Ele observa o seu rosto enquanto faz amor com ela, como expert. Ele sabe que sua técnica virtualmente não tem falhas, mas pensa que talvez possa aperfeiçoá-la. Será que ela está se mexendo com menos ritmo sob ele? Ela parece distraída?* [...] *Ele pensa freneticamente no que ela pode estar pensando dele. Percebe que está se movendo* desesperadamente, *como se tivesse tentando escalar as paredes de um edifício fechado.* [...] *Além do mais, ela está envolvida na atividade dentro de si mesma e segura-o... nostalgicamente. Ele se sente escorregar pelas paredes que é o corpo dela e ser expelido para fora.* (WALKER, 1987, p. 93)

### Preliminares

Escrita nos anos 1970, a antologia de Clarice Lispector *A Via Crucis do corpo*, como outros textos da lavra clariceana, encontrou certa resistência da crítica "engajada", uma vez que a repressão política dos "anos de chumbo" organizava-se entre a censura a temas propriamente mais críticos aos poderes constituídos e ao grafismo mais explícito do sexo, explorado num mercado em *boom* com as chamadas pornochanchadas. Como mais amplamente endereçado em nosso primeiro capítulo, o mercado editorial, por sua vez, folgava com *best sellers* internacionais, sobretudo traduções do mundo anglófono. Como sugerido em capítulos anteriores nesta primeira parte, a liberdade de nossa escritora desafiava expectativas de temas e de forma, uma vez que inaugurava um modernismo *avant la lettre* em que era a linguagem que ocupava o proscênio das narrativas – não raramente de enredos frouxos ou inexistentes.

Não é exatamente o caso do conto "O corpo", constante da coletânea dedicada a percorrer em quatorze passos a *via crucis* da sexualidade feminina. Para arriscar uma sinopse em linhas gerais, o enredo gira em torno de um *ménage à trois* atípico entre Xavier, e suas duas mulheres: Beatriz (Bia) e Carmen. Exceto pela relação entre os três, que moram juntos, a encenação desse *ménage* retrata papeis de gênero bastante convencionais – a bigamia do homem provedor é conhecida das mulheres envolvidas com ele, cujos papeis de gênero na cama e na cozinha se desenrolam bem a contento, até o momento em que o erotismo entre elas e a descoberta de uma amante clandestina passa a exigir a reconfiguração de forças naquela arena.

Nossa leitura do filme dará destaque aos efeitos da linguagem cinematográfica, peça homônima levada para as telas em 1991 por José Antônio Garcia. Examinaremos a exploração de efeitos estéticos próprios do cinema com vistas a pontuarmos a "transcriação" do conto de Lispector dentro de outro sistema de signos, em eco a Haroldo de Campos (2013). Dessa forma, tomaremos tanto o conto quanto o filme para enfocar um rol de retrações.

### Signos e motes

A caracterização de Xavier se projeta pelas primeiras linhas do conto, que lançam ainda sugestões sobre a caracterização feminina:

> Xavier era um homem truculento e sanguíneo. Muito forte esse homem. Adorava tangos. Foi ver *O último tango em Paris* e excitou-se terrivelmente. Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado.
>
> Na noite em que viu *O último tango em Paris* foram os três para a cama: Xavier, Carmen e Beatriz. Todo o mundo sabia que Xavier era bígamo: vivia com duas mulheres.
>
> Cada noite era uma. Às vezes duas por noite. A que sobrava ficava assistindo. Uma não tinha ciúme da outra (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Antônio Fagundes encarna esse Xavier truculento, sanguíneo, forte, e embora "cortês" com as mulheres, tem a prerrogativa de dinamizar a rotina da casa, na certeza de sua própria satisfação na cama e na mesa, como mostra a imagem do café da manhã sobre os lençóis:

Figura 1

O significante *corpo* se abre a um domínio relevante de significação. Como organismo vivo, o mote significado oscila entre os corpos dos personagens, dos animais de consumo, como também os "consumidos" sexualmente, como alimento, e, adicionalmente, como cadáver. Seja no conto ou no filme, a ênfase acentuada desvela a potência da plurissignificação: "Mas Carmen se levantou de manhã, preparou um *lautíssimo desjejum* – com *gordas colheres* de *grosso creme de leite* – e levou-o para Beatriz e Xavier" (LISPECTOR, 1998, p. 21, grifos acrescentados). Ressalte-se que os corpos de Xavier e Beatriz, assim como os ingredientes de suas refeições, são referenciados como "grosso" e "gordas", ao mesmo tempo em que o apetite do homem – em dupla valia – é insistentemente retratado: "Xavier bebeu vinho francês. E comeu sozinho um frango inteiro." (Ibid, idem); "Xavier chegou com uma fome que não acabava mais. E abriu uma garrafa de champanha." (LISPECTOR, 1998, p. 22). "Xavier comia com maus modos: pegava a comida com as mãos, fazia muito barulho para mastigar, além de comer com a boca aberta." (LISPECTOR, 1998, p. 23-24). Comparemos a última descrição com o desejo noturno do personagem, por sexo, igualmente incontrolado e pelos mesmos termos descrito: "Às três horas da manhã Xavier *teve vontade de mulher*. Chamou Beatriz porque ela era menos rancorosa. Beatriz, mole e cansada, prestou-se aos desejos do homem, que parecia um super-homem." (LISPECTOR, 1998, p. 24, grifos acrescentados).

As figuras 3 e 4 ressaltam em *close* a dinâmica de ingestão desenfreada: da cozinha para a mesa, o frango e as fotonovelas de Bia:

Figura 2

Figura 3

A ida do trio a Montevidéu, onde se destacam as compras de livros de receita para Bia (Figura 4) e de uma máquina de escrever para Carmen (Figura 5), é traduzida no filme por uma miríade de *flashes* do consumo turístico (Figuras 6- 10) desenfreado na cidade do Rio de Janeiro, que magnificam, iconologicamente, a sugestão literária proposta:

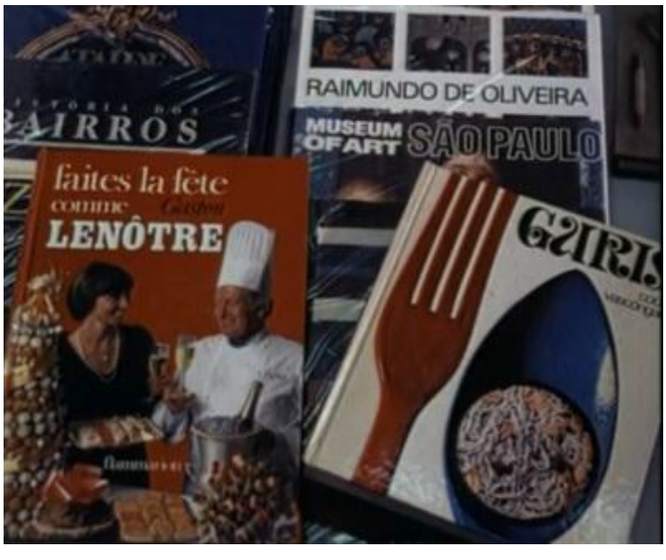


Figura 4

Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

## Desejo lésbico ou espetáculo?

A relação lésbica entre as duas mulheres é explicitada no conto em termos prosaicos, ainda que com a negação de uma *identidade lésbica* consequente: "Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E *apesar de não serem homossexuais*, se excitavam uma à outra e faziam

amor. Amor triste." (LISPECTOR, 1998, p. 23). A ação performática de lesbianismo não se desqualifica por meio da recusa do rótulo identitário. Garcia, no entanto, prefere explicitar a razão da tristeza, atribuído a Carmen a fala: "Amor sem homem é triste." Dessa forma, o cineasta desloca a ênfase do desejo lésbico levado às últimas consequências no conto para uma esfera de afeto ambivalente, em que pode mesmo uma fantasia compensatória pela ausência do marido:

Figura 11

Figura 12

Afinal, estariam tristes pela ausência ou pela presença de Xavier, que impediria a celebração do lesbianismo sem quaisquer restrições?

Lembremos que tanto no conto quanto no filme, o lesbianismo excita Xavier, que insiste que as duas se rendam em espetáculo para seu gozo. A frustração de seu voyeurismo pelas duas mulheres tem implicações diferentes nas versões literária e cinematográfica. Dado o estreitamento de sentidos na exploração da relação entre as personagens femininas pelo cineasta, a recusa ao exibicionismo parece mais afim a um desejo de retorno à norma. A resposta de Beatriz no filme para a sugestão de Xavier sobre o seu desejo lésbico é clara: "Não é com todas, só a Carmen".

Ao contrário, a impressão dada pela contista é a de que prefere, como sói acontecer na ficção clariceana, um cunho mais cético ao *ser*, sempre em devir. E no caso das duas personagens literárias, esse devir se traduz pela assertividade de seus desejos e de seus corpos. Se antes comiam

e cozinhavam compulsivamente para o gozo do marido, agora se recusam a fazê-lo, escolhendo o rito sacrificial do próprio corpo masculino assassinado. Corpos submissos (cadáveres desvitalizados) cedem lugar a corpos triunfantes, com uma vida própria, no caso das mulheres no conto, dispostas a pagarem qualquer preço cobrado pelo homicídio.

A imbricação de vida e morte operada em metáforas "refeições orgásticas" sofre, portanto, certo deslocamento na versão fílmica de Garcia, no sentido em que uma retratação patológica das personagens femininas ganha força na cena final, acrescentada ao filme, dentro do avião: cada uma delas toma um assento ao lado do mesmo homem, e, seus olhares cúmplices traem um novo conluio, desta vez em dicção de *serial killing* (Figuras 13 e 14):

Figura 13

Figura 14

Na linha narrativa, o conto realça a trajetória das mulheres de um estado original de ignorância – mera reificação: corpo como comida, comida como mercadoria – para um estado de reconhecimento de um desejo autônomo dentro do espaço doméstico e sob os olhos do poder patriarcal e repressor: família e polícia. No filme, os dois braços são encarnados pelo mesmo personagem do delegado. Enquanto elas expõem o corpo/cadáver de Xavier, expõem também seus próprios corpos como corpos livres e desejantes.

O corpo pesado e dominante de Xavier é apunhalado até a morte como uma oferta sacrificial no rito de passagem feminino de mercadoria a sujeitos desejantes. Significativamente, as ferramentas cortantes que usavam para alimentar seus corpos vegetantes são as mesmas facas

usadas no sacrifício final, antecipado em forma de signos imagéticos quando Bia leva as facas ao amolador para o abate das galinhas. A confirmação da norma, por um reconhecimento inicial da exceção, esvazia a asserção plena do desejo feminino/lésbico autônomo, como o do caso em tela. A visibilidade do desejo não hegemônico é concedida somente se ele puder ser identificado como um "estágio" a ser superado antes de o desejo "normal" ser finalmente celebrado e restaurado. A figura retórica central em jogo aqui é *inoculação.* Com recurso à expressão de Barthes, "consiste em admitir o mal acidental de uma instituição marcada por classe para melhor esconder seu mal maior. Imuniza-se o conteúdo da imaginação coletiva por meio de uma pequena inoculação do mal reconhecido."[9]

Se abraçarmos essa hipótese, devemos admitir que Carmen e Beatriz estão finalmente redimidas e podem recomeçar do zero. A redenção envolve a naturalização da reificação e da submissão do corpo da mulher ao desejo masculino, seja em relações monogâmicas ou bígamas. As estratégias de patologização, por sua vez, compreendem mecanismos de supergeneralização pelos quais uma constelação de deformidades de caráter estão inscritas nos "corpos e identidades patológicos"; ou seja, aqueles traços são explicados como resultados inquestionáveis da sexualidade feminina/lésbica. A hipótese alternativa ou complementar à da normalização é a da patologização, em que é elaborado um nexo entre a sexualidade não hegemônica e psicopatologias: *serial killers* porque lésbicas. Argumenta-se aqui que o filme acaba por lavrar uma combinação dos dois mecanismos – normalização e patologização. Examinemos outros signos em circulação tanto no conto quanto no filme.

## Convenções de gênero como papel social e como código de leitura

Se examinarmos a cegueira do personagem Xavier para perspectivas de gênero, encontraremos somente no conto clariceano uma provocação aguda a respeito da ambivalência de "gênero", como papel social, exercido por ele e suas mulheres, e "gênero" como código de leituras estabelecidas. Como apontado sobre a caracterização do personagem na abertura do conto, Xavier "Foi ver *O último tango em Paris* e excitou-se terrivelmente. Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado" (LISPECTOR, 1998, p. 21). Tomar um filme sobre o desespero por um filme pornográfico custa-lhe a vida, se *O Último Tango* for tomado por uma metáfora para a vida de forma mais ampla. O comentário irônico ou amargo da narradora a respeito de suas limitações pode ser alusivo também às práticas da censura machista-militarista nos anos 1970, quando da elaboração do livro. Como leitor ou espectador limitado, Xavier é incapaz de perspectivas textuais mais ricas, de compreender nuances entre a ambivalência dos horizontes de "gênero" nos dois sentidos. Em vez de tornar a fruição um acontecimento produtivo, ele se mantém imutável na reprodução de decodificações unidimensionais com desfechos previsíveis e/ou lineares.

A linguagem cinematográfica desenvolve um conjunto de signos visuais e verbais de natureza premonitória, que comprometem simbolicamente a ação dos personagens com o destino anunciado. Um *close* extremo da faca levada ao amolador para o abate das galinhas a serem preparadas para o jantar (Figuras 15 e 16), um quadro da *Última Ceia* na parede atrás da mesa de jantar (Figura 17) e um realejo, com um papagaio tirando a sorte (Figura 18) são acrescentados ao motivo do Último Tango:

9 Tradução minha da versão em inglês: "[it]consists in admitting the accidental evil of a class-bound institution the better to conceal its principal evil. One immunizes the contents of the collective imagination by means of a small inoculation of acknowledged evil." (BARTHES, 1972, p. 150).

Figura 15

Figura 16

Figura 17

Figura 18

Xavier: Que louca a garota! Atirou no cara pra matar no final!

[Mais tarde no restaurante] Xavier: Essa noite é a noite do "último tango"

Carmen: Isso é promessa ou ameaça?

[Mais tarde na cama] Beatriz: Ninguém te matou no final. Temos de dar graças a Deus por essa felicidade!

(Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=SbiHTfd9z8s Acesso em: 31 mar. 2021)

## Sexo obsceno e sexo cênico: de quem é o prazer?

Já discutimos como o texto de Lispector acentua distintamente a relação das duas mulheres entre si e aquela com Xavier. O erotismo é lavrado entre as mulheres, mas não na relação heteronormativa. Deve ser sublinhado que a descoberta de Carmen e Bia de seus próprios corpos é um processo orgânico e autêntico. Fazer amor resulta do desejo autônomo das duas mulheres, não do comando masculino, como no caso já apontado em que Xavier pensa poder assistir ao "espetáculo" de lesbianismo. Se as cenas de sexo acontecem na presença de Xavier, a título de vingança por suas mentiras ou por trás de suas costas depende da consciência recém-adquirida por parte das mulheres e de sua autonomia erótica.

Os procedimentos de edição, no entanto, vêm atrapalhar essa tensão sutil e distintiva realizada na história, especialmente quando a relação de Xavier com a "fantástica prostituta" Monique entra em cena. A natureza conservadora do *ménage à trois* é confirmada no sentido em que Beatriz e Carmen desdobram a mesma relação em dois corpos: elas são mulheres domésticas e domesticadas que devem a sua existência fetichista à figura complementar da puta – seu "outro", igualmente mercadoria, mas que ao menos não se engana a esse respeito. Notemos que as cenas de sexo com Monique são gráficas, heteronormativas. A cena de sexo entre as mulheres permanece na obscena – é ex-ótica. Pode-se ainda apontar a legitimação pela *mis-en-scene* do prazer masculino, seja o de Xavier ou do espectador *voyeur*, também excitado pela mulher aparentemente transgressora, "que diz palavrão".

Figura 19

## A título de conclusão

Acreditamos ter discutido que a produção cinematográfica do conto clariceano procura fazer uma crítica a poderes estabelecidos, como o da polícia e da família burguesa. No caso do delegado, vimos também que sobre o personagem recai a dupla expectativa crítica: não está interessado em punir as criminosas, mas em se livrar do caso o mais rapidamente possível antes de se aposentar. Afinal, o próprio escândalo envolvendo a relação homoerótica das mulheres – seu corpo-desejo – poderia causar uma comoção maior na cidade do que o desvelamento do corpo-cadáver de Xavier: diz o conto: "muita falação".

Vimos também que entre o que se é dado a ver e o que é elidido pela câmera parece ser determinado pelas escolhas de gênero que relegam à obscena o desejo e o prazer femininos, imprimindo tons normalizadores à fruição da cena "limpa". Explicações e justificativas são também acrescentadas com recurso ao som sincronizado por meio da fala de personagens, ou por meio de acréscimos adicionais de cenas inexistentes no conto. No primeiro caso, normaliza-se a sugestão de lesbianismo, como um acidente. No segundo, patologiza-se o caso entre as duas mulheres, rendendo-lhe caracterização mais consoante a anomalias psíquicas.

Dessa forma, pode-se perceber que tais sabotagens ratificam o *status quo*, que tende a prosperar quando as fronteiras entre leis de gênero social e gênero de leitura são reduzidas e naturalizadas, deixando pouco espaço para alargar os limites textuais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BARTHES, Roland. **Mythologies.** Transl. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcriação.** Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LISPECTOR, Clarice. O corpo. In: ____. **A Via Crucis do Corpo.** São Paulo: Arte Nova, 1974.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

**O CORPO.** Direção: José Antônio Garcia; Alfredo Oroz. Intérpretes: Antônio Fagundes, Marieta Severo, Cláudia Jimenez, Sérgio Mamberti, Carla Camurati, Maria Alice Vergueiro, Lala Deheinzelin, Arrigo Barnabé, Guilherme de Almeida Prado, Daniel Filho, Carlos Reichenbach, Ricardo Pettine. Brasil, Olympus: Embrafilme, 1992. Son., color, (90 min)

Filme disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SbiHTfd9z8s Acesso em: 31 mar. 2021

## REFERÊNCIAS FOTOGRÁFICAS

Todas as fotos feitas a partir do filme referenciado acima, acessível em https://www.youtube.com/watch?v=SbiHTfd9z8s

# PARTE II – CAPÍTULO 4

## Insubmissas lágrimas de Conceição Filomelas Evaristo

As considerações a seguir partem da observação de uma nova linhagem de escritores que respondem, alternativamente, ao cenário distópico contemporâneo. Especificamente, retomam os projetos falidos da modernidade numa ficção contemporânea em que se fazem ouvir a contrapelo. É o caso de Conceição Evaristo, em sua primeira antologia de contos, *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011). Tais escritores tratam de rearticular a paisagem literária nacional com a inserção de narrativas rasuradas ou positivamente "esquecidas", concorrentes de uma *brasilidade* ainda em formação.

Posicionar-se frente à "escrevivência" de Conceição Evaristo, neologismo caro e reiterado da escritora mineira, requer retomar inscrições literárias mais longevas da escritora e poeta, concentradas no século XXI, e caudatárias de um ativismo pregresso. O lançamento da antologia coincide com a erupção da polêmica em torno de outro lançamento: *Literatura e afrodescendência no Brasil – antologia crítica – os precursores,* da UFMG, uma disputa teórica e ética da ordem de pertencimento e de inscrição social e simbólica. Em seu cerne, a dúvida sobre a existência de uma literatura afrodescendente, uma vez que "os negros, que para cá vieram na condição de escravos, não tinham literatura, já que essa manifestação não fazia parte de sua cultura." (GULLAR, 2011).

Nesse contexto, a coletânea de "contos-entrevistas" de Evaristo se presta, oportunamente, à crítica dos contornos ideológicos que possam permear – favorável ou desfavoravelmente – a lógica interna de sua escrita, autonomeada "afrodescendente". Exemplar desse viés, mas não reduzido a ele, *Insubmissas lágrimas de mulheres* diz a que vem já desde seu título, um tributo às mulheres, pela pena feminina, com sugestiva precedência do índice de gênero aos de raça ou nação, todos eles inseparáveis entre si e copartícipes.

A esse respeito, o protagonismo feminino se avulta inegável e sem exceção na escrita dessa mineira – brasileira, afrodescendente, negra – doutora em Literatura Comparada pela UFF, seja na personagem Ponciá Vicêncio, que dá título ao seu primeiro romance (2003), seja na miríade de personagens femininas que integram a "biografia romanceada" *Becos da memória* (2006), seja ainda em *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008). Sintomaticamente, fala também, aos olhos do observador, à presença de um *eu* coletivo, contrário à alardeada "fragmentação do sujeito" postulada pela crítica contemporânea.

Na atualização do pensamento benjaminiano sobre o narrador clássico e as condições básicas para constituição de sua experiência, Silviano Santiago (2002) ressalta, em contraste, particularidades do narrador pós-moderno. Para o crítico brasileiro, ficção de finais dos anos 1970, não ao acaso no contexto da distensão política e de adesão irrestrita à lógica de mercado, acentua formas espectrais de vivência pelas quais a centralidade do olhar supera formas pregressas de narrar, ancoradas no ritual e na partilha coletiva da presença corporal do narrador e de seus ouvintes. Ouçamos Silviano Santiago:

> A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência de sermos Mas também da pobreza da palavra escrita enquanto o processo de comunicação. trata portanto, de um diálogo entre surdos e mudos, já que o que realmente vale na relação a dois estabelecida pelo olhar é uma corrente de energia, Vital parênteses temos Vital) silenciosa prazerosa e secreta. (SANTIAGO, 2002, p. 56-57)

Personagens mudos e gagos, num convívio estreito com jornalistas e repórteres, dão o tom das novas subjetividades e dos novos tempos. Transmissão de fatos brutos "em tempo real", substituição da presença pela imagem e deslocamento dos rituais e das tradições pela generalização do espetáculo são apenas três níveis de mutação imprimidos a esses sujeitos contemporâneos para quem, no caso brasileiro, o maior prejuízo do exílio a ferro e a fogo foi a desarticulação da própria linguagem.

O ímpeto memorialístico encarnado nas "escritas de si", que encabeçaram a década de 1980, parece ser indício do contrário, merecendo destaque, como defende Idelber Avelar (2003, p. 60-67), seu caráter espetaculoso e, nesse entendimento, pouco condizente com a experiência da perda e da dor. De qualquer forma, o gênero confessional que se firmou entre os mais vendidos há quatro décadas, não nos parece manter relação de continuidade com as narrativas "escreviventes", na dicção de Conceição Evaristo, que emergem nas margens da prosa e da poesia dominante agora no século XXI. Naquelas margens, o esgarçamento cronotrópico não provém exclusiva e majoritariamente da experiência de exílio nos anos de chumbo, mas da diáspora dos povos africanos que ocupam um novo mundo; a memória da perda não se estende por décadas, mais por séculos; a privação da linguagem não pode, portanto, se restringir a mudez e gagueira, mas deve ceder lugar a eloquência dos que tiveram de aprender a narrar na língua de seus opressores.

Por isso, é necessariamente coletiva e transtemporal a narrativa que brota da pena feminina negra contemporânea, de onde tomamos nosso recorte. O alargamento do *eu* nos dá, então, uma primeira chave para apreciar em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, adensando-se categorias convencionais de nação (brasileira), de procedência (afrodescendente), e de gênero (feminino).

A segunda chave passa pela subversão – ou apropriação – do gênero entrevista, estruturante do discurso literário no livro em tela. Típico instrumento da escrita jornalística, a entrevista exime seu mediador do ônus da narrativa, se tomarmos o discurso direto como garantia de acesso imediato do leitor aos enunciados. Não ao acaso, informação e descrição, como veiculadas em sua natureza bruta pelos jornais, foram objeto privilegiado da crítica marxista dos anos 30 no século XX, figurando em oposição polar à narrativa clássica e artesanal (LUKÁCS, 1968; BENJAMIN, 1994). No rastro de Benjamim, o narrador imprime suas digitais na narrativa, "como a mão do oleiro na argila do vaso" (BENJAMIN, 1994, p. 205). Como o narrador clássico, a narradora-entrevistadora em *Insubmissas lágrimas de mulheres* empresta seu corpo, sua voz e suas mãos ao tecido narrativo, além de funcionar como testemunha dos protagonistas de seus contos.

São treze os contos integrantes da coletânea – todos intitulados a partir dos nomes e sobrenomes de suas protagonistas, a quem a narradora andarilha se dirige sob pretexto de entrevista. Uma meia página introdutória – sem título – desvela o desígnio dessa narradora-entrevistadora: "Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con) fundem com as minhas. Invento? Sim, invento sem o menor pudor." Ela adiciona ainda adiante que "entre o acontecimento e a narração do fato alguma coisa se perde e por isso se acrescenta", pontificando, no fechamento da consideração, que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência." (EVARISTO, 2011, p. 9). Escancarada no prólogo, a coautoria basilar para essa literatura autobiográfica, sintetizada no neologismo "escrevivência", se reitera no corpo dos contos, especialmente em "Lia Gabriel" e "Regina Anastácia", respectivamente:

> Enquanto Lia Gabriel me narrava a história dela, a lembrança de Aramides Florença se intrometeu entre nós duas. Não só a de Aramides, mas as de várias outras mulheres

> se confundiram em minha mente. Por breve instante, me veio também a imagem da Mater Dolorosa e do Filho de Deus pregado na cruz, ficções bíblicas, a significar a fé de muitos. Outras deusas, mulheres salvadoras, procurando se desvencilhar da cruz, avultaram em minha memória. Aramides, Shirley, Isaltina, Daluz e mais outras que desafiavam as contas do infinito rosário de dor. (EVARISTO, 2011, p. 81).

Na justaposição de imagens e *flashes*, emblemática da visão benjaminiana de história escrita "a contrapelo", a confusão autoral nubla também os improdutivos limites entre o estritamente biográfico e factual, por um lado, e o "inventado" e, como proposto na introdução à coletânea, por outro, lembrando-nos que a verdade do ficcional é a verossimilhança. Assim, confundem-se também mulheres e personagens femininas, sem que o apagamento desses limites cause qualquer prejuízo à verdade literária, a única que nos interessa:

> Lembranças de outras rainhas me vieram à mente: Mãe menininha do Gantois, Mãe Menininha d'Oxum, as Rainhas de Congadas, realezas que descobri, na minha infância, em Minas, Clementina de Jesus, D. Ivone de Lara, Lia de Itamaracá, Léa Garcia, D. Ruth de Souza, a Sra. Laurinda Natividade, a Profa. Ifigênia Carlos, D. Iraci Graciano Fidelis, Toni Morrison, Nina Simone... E ainda várias mulheres, minhas irmãs do outro lado do Atlântico, que vi em Moçambique, no Senegal, pelas cidades e pelas aldeias. Mais outras e mais outras. (EVARISTO, 2011, p. 106-107).

O atravessamento de fronteiras geográficas em nome de uma nova cartografia do *eu* necessariamente desmonta critérios excludentes daquelas levas de "vencidos", que agora mostram suas marcas de produção em dupla valia. Primeiramente, exumando tradições, histórias, nomes e origens arcaicas, apagadas a ferro e a fogo no processo "civilizatório" e, mesmo tempo, se apropriando produtivamente de práticas exógenas às de sua origem africana, como a escrita, para dialogarem com um imaginário literário e poético, do qual foram excluídos (ou, incluídos por embranquecimento, como no caso de Machado de Assis).

É na afirmação do sincretismo (por vezes uma bandeira um tanto contundente, cerebral e didática) que o conto "Adelia Santana Limoeiro" apresenta sua protagonista:

> Já que eu não conseguia atinar com o porquê da imagem dela me ser tão familiar, decidi achá-la parecida com uma estampa, que eu tinha visto várias vezes, ainda na minha infância: a de Santa Ana, a Santa velha, a mãe de nossa Senhora, a avó de Jesus. E como as ilustrações de santas e santos, na grande maioria são brancas, para confirmar os meus achados de parecença, resolvi crer que Adelia Santana Limoeiro parecia com Santana (era assim que falávamos quando criança), quando a Santa fosse negra. *Buscando assegurar a validade de meu invento de semelhança para lá e Parecença para cá, na ideia de sincretismo* encontrei a solução. Confundi tudo. *Adelia Santana Limoeiro, negra, poderia sim, relembrar a santa branca, a Santana, pois a avó de Jesus aparece sincretizada com nanã, mito nagô*. Misturando a fé, fiz o amálgama possível. Pisei nos dois terrenos, já que Nanã é também velha. Adelia Santana Limoeiro é Nanã, aquela que conhece o limo, a lama, o lodo, onde estão os mortos. Santana Nanã Limo (eiro). (EVARISTO, 2011, p. 32-33, grifos acrescentados)

O jogo onomástico, no entanto, se realiza mais plenamente como uma segunda estratégia narrativa estruturante aos contos (a primeira delas, a co-autoria), sofisticando o co-pertencimento cultural, mais afinado ao sincretismo que à dialética. Os nomes próprios das personagens femininas da antologia refletem heranças que qualificam ou o "próprio", não somente como origem, mas também como o que passou a lhes ser "próprio" pela incorporação histórica –

produto mnemônico da alternância entre o lembrar e o esquecer. Das santas e santos cristãos (Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Mirtes Aparecida da Daluz e Mary Benedita) e das personagens literárias (Saura Benevides Amarantino), passando pelos nomes dos escravocratas adjuntos aos primeiros nomes (Rose Dusreis), das lembranças de suas matérias transatlânticas subtraídas (Líbia Moirã), e chegando às auto nomeações com Natalina Soledad, batizada Troçoleia Malvina Silveira, todos os nomes-títulos já imprimem, em alto relevo, marcas de dor, assim como índices de superação da dor por parte de suas protagonistas.

É na solidariedade feminina que as personagens-filomelas de *Insubmissas lágrimas de mulheres* encontram eco para a insubmissão contra um amplo espectro de maus tratos, violência física e moral de que são objetos. A pena da narradora investe contra a misoginia praticada por todos aqueles que, de quaisquer raças, cores ou credos, reforçam relações de gênero fortemente assimétricas, nutridas pelo jugo feminino. As filomelas de Conceição (Oxum) Evaristo povoam o Brasil do século XX e XXI. Por isso, o quadro misógino referenciado se torna mais complexo, tanto no interior da ficção como fora dela. Afastando-se do triunfalismo, as mulheres negras, assim como várias personagens desses contos, ingressam nas classes médias da sociedade, frequentam os bancos escolares, exercem ocupações como as de professoras, artistas plásticas, enfermeiras, dançarinas, economistas, literatas, entre outras. Entretanto, continuam a partilhar, com suas antecessoras geracionais menos escolarizadas, a liderança e a responsabilidade pelo sustento material e afetivo de suas famílias ou de si próprias.

Brutal ou quase dispensável, manca a figura masculina. As exceções, como as de Jorge em "Regina Anastácia", que rompe com a família branca latifundiária para casar-se com a protagonista negra e pobre, confirmam a regra (como se confirma a excepcionalidade das uniões entre classes sociais, mas incomuns no Brasil do que as uniões inter-raciais). De forma geral, as feições imprimidas ao "sexo forte" estampam personagens débeis, incapazes de lidar com a diferença da mulher e com a semelhança de sua cor, projetando-os para o interior de um contexto racista e discriminatório e, antes de tudo, altamente sexista, que os compromete e deprecia. Em "Mirtes Aparecida Da luz", tal fragilidade é expressa pelo suicídio do marido da protagonista cega, consumado com a iminência do nascimento da filha do casal. Esse desequilíbrio encontra, talvez, sua expressão mais eloquente em "Aramides Florença", num enredo em que o casal vive uma gravidez aparentemente desejada, "sem muitas preocupações e apertos": "ela, chefe do departamento de pessoal de uma promissora empresa; ele, funcionário de um grande banco." (EVARISTO, 2011, p. 13). A crescente e aparentemente gratuita hostilidade do pai do bebê contra sua mulher – deposita um objeto cortante no leito conjugal, apaga ponta acesa de um cigarro em sua barriga num abraço "distraído", e finalmente a estupra durante uma sessão de amamentação – ganha tônus exatamente quando a narrativa abdica dos recursos de enquadramento clínico da personagem masculina. Valoriza-se o literário quando impulsionado pelo emaranhado das questões de gênero e de cor, plenamente suficientes.

No sentido contrário, alguns poucos contos não resistem ao psicologismo no tratamento de algumas de suas personagens, dissertando, um tanto excessivamente, sobre o que "não tem juízo, nem nunca terá". Nesse rol, sobressai "Saura Benevides Amarantino".

O conto se volta à experiência da mulher que exerce sua sexualidade aparentemente livremente e que rejeita o terceiro de seus filhos, uma menina, resultado de uma relação passageira, que macula a memória terna do falecido pai de seus primeiros filhos. No entanto, "compensa" esse índice social de "degeneração" da mulher – a negação do papel de mãe – justificando, tal como num manifesto, a rejeição pontual da terceira criança:

> Eu amo os meus filhos, Adália e Maurino. Esses são meus filhos e estarão sempre aconchegados dentro de mim, mesmo que não queiram. Já me perguntaram se eu não

> tenho remorsos em relação a essa criança que desprezei. Não. Não tenho. Não consigo inventar um sentimento em mim, só para me salvar de julgamentos alheios. *Não sou sem sentimentos, só porque não amei aquela criança*. (EVARISTO, 2011, p. 104, grifos acrescentados)

O excesso discursivo parece tentar justificar um desejo socialmente inquietante e problemático para o feminino, a rejeição de um filho. Note-se, no entanto, o cuidado tomado pela personagem para que essa rejeição declarada se compreenda como a *um* de seus filhos, "a essa criança que desprezei" e não ao *papel de mãe*, cuidadosamente preservado na afirmação de "seus sentimentos".

Em *Ao sul do corpo* (2009), a documentação setecentista examinada por Mari Del Priore expõe às escâncaras a continuidade, aos nossos dias, do projeto de normatização dos papéis sociais da mulher, com destaque para a sua domesticação no lugar da "Santa" mãe. Segundo a historiadora, a auto afirmação desse papel transita por classes sociais e locais no Brasil contemporâneo, perpassando pelas classes subalternas e periferias longínquas, assim como pelas classes abastadas em centros urbanos. Na cena da mulher encarcerada em cumprimento de pena, temos o seguinte relato: "Em Vitória, Espírito Santo, em maio de 1990, uma prisioneira da casa de detenção feminina foi linchada por outras detentas por ter cometido infanticídio. Segundo uma delas, 'o crime dela feriu nossa sensibilidade de mães'". (DEL PRIORE, 2009, p. 16). Ou seja, a negação do papel materno é recebida como crime inafiançável ou um estigma sem par no interior mesmo de uma comunidade de mulheres transgressoras com crimes diversos.

No interior do conto em questão, é interessante observar que a narradora secunda a auto-absolvição da protagonista entrevistada, abstendo-se de qualquer comentários, como os que se encontram entremeados em vários de outros contos da mesma coletânea. A atribuição da primeira pessoa do singular, nesse conto, mas não exclusivamente, funciona como discurso direto em sua quase totalidade, sendo da protagonista todo o relato confessional – "confesso" e sua auto-absolvição (EVARISTO, 2011, p. 99). O esquema a torna duplamente ré e defensora, com a confissão de rejeição da filha, compensada profusa e calculadamente com provas de seu amor materno pelos outros filhos. A título de contraste, vale uma incursão por "Isaltina Campo Belo", em que o desejo homo-erótico feminino, menos ameaçador (e "degenerativo") do que o da negação do papel materno, se firma com mais autonomia e isenção de discursos ideológicos e de justificativas coadjuvantes.

Os contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* elaboram, corajosa e sofisticadamente, discussões atuais acerca do feminino, da condição da mulher negra, das instituições burguesas, e, em última análise, contribuem significativamente para a crítica dos qualificativos nacionais emprestados à literatura – no caso em questão, a brasileira. Gerações de escritoras negras, que afloram na passagem do século XX para o século XXI, respondem à dinâmica histórica e aos desafios estéticos com criatividade inquestionável, fato que acrescenta novas facetas às versões consolidadas sobre a natureza fragmentada do sujeito pós-moderno. Como a narradora da coletânea examinada, sua pena fala de um *eu* plural e restitui voz àquelas filomelas historicamente mutiladas física e afetivamente. Provam serem capazes, como poucas gerações "letradas de berço", de um diálogo produtivo com o passado literário e poético de que foram excluídas, reinserindo suas marcas de produção (afro, afrodescendente, brasileira) e firmando uma nova memória simbólica transnacional.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na**

**América Latina.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: ___. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura;** obras escolhidas, vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197- 221.

_____. Sobre o conceito da história. In: ___. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**; obras escolhidas, vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-234.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia**. 2.ed. São Paulo: EdUNESP, 2009.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres.** Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

FERREIRA, GULLAR, José Ribamar. **Preconceito cultural.** Disponível em <http//www.buala.org/pta-ler/polemica-acerca-de-literatura-negra-brasileira> Acesso 06 jul 2012.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo ou formalismo. Trad. Giseh Vianna Konder. In: ___. **Ensaios sobre literatura.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968, p. 47-121.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: ___. **Nas malhas da letra.** Rio e Janeiro: Rocco, 2002.

# PARTE II – CAPÍTULO 5

## Águas passadas não movem moinhos? Entre enganos e parecenças

> *As irmãs de Sabela, outras filhas de Madrinha Sabela, parece que se esqueceram da chuva, só Sabela, tão memória como a mãe, quer desenrugar as faces do tempo. Sabela, filha de Sabela, neta de Sabela, bisneta, tataraneta de outra Sabela, desde o nome, sacralizou o passado. Sabelas, Sabelas.*
>
> Sabela. Conceição Evaristo

> *Sabe, eles endireitaram o rio Mississipi em alguns lugares, para abrir espaço para casas e terrenos habitáveis. Volta e meia o rio inunda esses lugares. "Inunda" é a palavra que se usa, mas na realidade não é inundação; é lembrança. Lembrança de onde ele costumava correr. Toda a água tem memória perfeita e para sempre tenta voltar para onde estava. Os escritores/as são assim também: lembrar onde estávamos, que vale atravessamos, como eram as margens, a luz que estava lá e o caminho de volta ao lugar original. É memória emocional – o que os nervos e a pele lembram como também a forma de sua deflagração. E uma golfada de imaginação é nossa "inundação."*[10]
>
> O lugar da memória. Tony Morrison

Ao conceituar o contemporâneo como uma relação especial e desconfortável com o presente, Agamben (2009) recorre a uma profusão de imagens inegavelmente caudatárias daquelas evocadas por Walter Benjamin (1994). Trata-se de se enxergar a escuridão, não como "ausência de luz", mas ao invés, como resultante produtiva da superexposição à veloz luminescência que atravessa os fenômenos de ordem social e cultural (2009, p. 62-64). Com efeito, se considerarmos a volatilidade e celeridade com que o capitalismo avançado e sua insidiosa indústria cultural produzem identidades – "*cloakroom communities*" ou "comunidades de carnaval", na dicção de Bauman (2001) – vale questionar a produção de novos lugares da verdade a partir de procedimentos mais dubitativos. Férteis, os tempos "revisionistas" exigem, sobretudo, cosmovisões que ultrapassem o simples câmbio de posições de um mesmo sistema de forças.

Como, por que meios e com que efeitos então emerge a escrita de Conceição Evaristo, escritora afro-brasileira contemporânea, irrigadora das veias da tradição, da memória ancestral e, ao mesmo tempo, de temas politicamente conturbados, como a convivência da mobilidade social das populações negras com a persistência da violência contra a mulher negra? Sua trajetória como ficcionista se delineia anteriormente ao seu ingresso na esfera acadêmica, em resultado de seu engajamento com movimentos negros e publicações inaugurais nos Cadernos Negros da

10 Tradução minha de: You know, they straightened out the Mississippi River in places, to make room for houses and livable acreage. Occasionally the river floods these places. 'Floods' is the word they use, but in fact it is not flooding: it is remembering. Remembering where it used to be. All water has a perfect memory and is forever trying to get back to where it was. Writers are like that: remembering where we were, what valley we ran through, what the banks were like, the light that was there and the route back to our original place. It is emotional memory – what the nerves and the skin remember as well as how it appeared. And a rush of imagination is our 'flooding'.

Quilombhoje, na década de 1980. Além de sua produção propriamente ficcional e poética, a escritora interfere em uma lógica de produção e circulação de saberes com leis próprias, como atesta sua recente manifestação contrária à aparente ausência de escritores negros na Feira Literária de Paraty de 2016 (AGUALUSA, 2016). Como postula reiteradamente: "A mulher negra, ela pode cantar, ela pode dançar, ela pode cozinhar, ela pode se prostituir, mas escrever, não, escrever é uma coisa... é um exercício que a elite julga que só ela tem esse direito" (https://blogueirasfeministas.com/2011/11/22/conceicao-evaristo/, 2010).

Afinal, se o crescimento do público leitor junto às populações afrodescendentes é tão relevante quanto a proliferação de autores e autoras etnicamente comprometidos (AGUALUSA, 2016), talvez lhes seja estratégica, por vezes, certa medida didática e cerebral no revisionismo desejado. Para tal propósito, é flagrante a centralidade da figura da narradora na produção de Conceição Evaristo. De forma geral, cabe às personagens femininas a responsabilidade de cultivar e disseminar lugares da memória com recurso privilegiado às narrativas orais e escritas – uma tarefa concorrente ou mesmo equiparada a atos de autocriação.

Em Evaristo, "escrevivência" se prova conceito fundamental. Traduz-se por articulações da memória recente, com vieses mais acentuadamente autobiográficos, ou da memória ancestral, com lacunas e vestígios de idos imemoriais, que se plasmam com investimentos fortemente imaginativos. Interessada nas numerosas narrativas de escravizados/as nos Estados Unidos, a escritora afro-americana e Prêmio Nobel Tony Morrison aponta que, a despeito daquela prodigalidade,

> Repetidamente, os/as escritores/as abreviam a narrativa com uma expressão tal como "Mas lancemos um véu sobre tais procedimentos terríveis demais para se relatarem." Ao moldar a experiência para torná-la palatável àqueles/as que se encontravam em posição de aliviá-la, eles/as silenciaram sobre muitas coisas, e eles/as "esqueceram" muitas outras. (MORRISON, 1992, p. 301)[11]

No eco da personagem Sabela, da mais recente antologia de Conceição Evaristo: "Alguém já disse que a fala e a mudez moram na mesma casa e que de vez em quando uma pisa no pé da outra. O lembrar e o esquecer também coabitam sob o mesmo teto. Às vezes trombam e sangram" (EVARISTO, 2016, p. 103). Seja o esquecimento involuntário ou politicamente condicionado, estancar o "sangramento" entre o esquecido e o lembrado, torna-se uma exigência de uma "literatura de resgate", especialmente se se levam em conta os efeitos remanescentes no presente daqueles interditos. Ainda com Morrison, é a "vida interior", abortada das narrativas de seus ancestrais, que a capturam em sua lavra literária. E como não é pleno o acesso à "vida interior não escrita daquelas pessoas" pelas memórias e rememorações, "somente o ato da imaginação pode ajudar":

> Para mim, escritora do último quartel do século XX, a não muito mais de cem anos da Emancipação, escritora negra e mulher – o exercício é muito diferente. Minha tarefa se traduz em como rasgar aquele véu lançado sobre "procedimentos terríveis demais para se relatarem." O exercício é crítico também para qualquer pessoa que seja negra, ou que pertença a qualquer categoria marginalizada, porque, historicamente, fomos

11 Tradução minha de: Over and over, the writers pull the narrative up short with a phrase such as, 'But let us drop a veil over these proceedings too terrible to relate.' In shaping the experience to make it palatable to those who were in a position to alleviate it, they were silent about many things, and they 'forgot' many other things.

> raramente convidados/as a participar do discurso, mesmo quando éramos dele seu tópico. (MORRISON, 1992, p. 302)[12]

Não se trata, em seus termos, somente de mover o véu, de somente indicar a presença do que se escondia, mas de rasgar o véu, de lavrar esteticamente tal ausência para, por fim, vingar plenamente vivências anuladas ou somente parcialmente referenciadas, de expor a riqueza dos "interiores" frequentemente achatados por retratações planas e, não raro, estereotipadas.

Nesse sentido, além de feições particularizadas impressas ao menor de seus personagens, seus enredos sugerem uma ordem cósmica regida por solidariedade e justiça, especialmente nos casos em que o destino comunitário dos menos privilegiados está em questão. Dá mostras o rol alegorizado de sobreviventes do memorável dilúvio que se abateu sobre a cidade da narradora de "Sabela" em *Histórias de leves enganos e parecenças*:

> Mas não foi só a nossa casa que não ruiu, outras também resistiram. Salvaram-se a maternidade, a casa da mãe do prefeito, o hospital, em que ficavam encarceradas as pessoas julgadas insanas, a única cadeia da cidade e o prostíbulo. Permaneceram também ilesos o prédio da escola e o circo de uma família de ciganos, os Vencianos, protegidos sob as lonas do picadeiro. Sabela com sua força para-raios nos livrou do mal do fogo, do frio e da fome. (EVARISTO, 2016, p. 84)

Ainda nessa última antologia, Evaristo promete acionar duas outras linhas de força, enlaçadas por: imperativos da memória ancestral: a exploração da religiosidade sincrética e o recurso ao fantástico, este, talvez, uma exigência para a consecução daquela "justiça cósmica", perseguida como projeto político de sua escrita e relevante em todos os contos dessa antologia. Dá mostras da primeira o conto "A moça de vestido amarelo", uma parábola sobre a força do imemorial, que sinaliza para a imbricação de elementos de filiações religiosas distintas no passado, mas convergentes no sincretismo do presente: "O sonho indicava o fervor da menina diante da fé católica [...] Mas, entretanto, um detalhe não se ajustava bem. Por que a mudança da cor do manto da santa? Azul e branco eram as cores preferidas da Santa católica.(EVARISTO, 2016, p. 24). E como pontificou o padre chamado para o diagnóstico da protagonista, "cada qual sonha com o que está guardado no inconsciente. E no inconsciente, nem a força do catecismo, da pregação e nem as do castigo apagam tudo" (EVARISTO, 2016, p. 24)

Insólito e alegórico dão ainda tônus especial a pelo menos seis outros contos da mesma antologia: "Rosa Maria Rosa", "Inguitinha", "Nossa Senhora das Luminescências", "O sagrado pão dos filhos", "Teias de aranha" e "Fios de ouro". A dotação de forças sobrenaturais a seus protagonistas, figuras femininas em sua maior parte, funciona como vindicação dos ameaçados, vencidos ou injustiçados para bem além dos limites da trama enredada. No rol, incluem-se ações benfazejas de Nossa Senhora das Luminescências; multiplicação milagrosa de pão para os filhos, em "O sagrado pão dos filhos"; exalação de inebriante perfume de rosas dos braços Rosa Maria Rosa; e "desabamento" de paredes sobre os perseguidores cruéis de Inguitinha.

Milagres ainda são notáveis em "Teias de aranha" e "Fios de ouro", seja por tessitura dirigida de insetos ou a transmutação de cabelos em metal precioso. Natureza e alquimia conspiram, respectivamente, para agasalhar a criança que tem frio, no primeiro caso, ou compensar a escrava injustiçada pela raspagem recorrente e violenta de seus cabelos, no segundo. A relevância da ancestralidade se faz presente ainda neste último conto a partir

12 Tradução minha de: For me – a writer in the last quarter of the twentieth century, not much more than a hundred years after Emancipation, a writer who is black and a woman – the exercise is very different. My job becomes how to rip that veil drawn over 'proceedings too terrible to relate.' The exercise is also critical for any person that is black, or who belongs to any marginalized category, for, historically, we were seldom invited to participate in the discourse even when we were its topic.

de seu "legado" a gerações futuras. Além de o valor de troca imediato do "ouro capilar" proporcionar a alforria de vários pares da protagonista Halima, a filha de sua tataraneta e guardiã da narrativa, constata que "fios esparsos na frente começam a brilhar em ouro e, bem ali, na altura da moleira, onde se localiza o sopro da vida, um chumaço de fios áureos desponta no alto de minha cabeça." (Ibid., p. 52). Se a memória ancestral gera bênçãos, pagam alto pelo esquecimento, por outro lado, os que se distanciam de suas origens, como Davenir. Incensado por aplausos e holofotes, o dançarino de Dançolândia deixa de acolher os braços estendidos e sequiosos de sua bisavó, "a mais velha das velhas", lapso que lhe rende "a ausência dos pés que, entretanto, doíam." (EVARISTO, 2016, p. 44).

É imprescindível ainda registrar o *status* da "narradora-guardiã", aquela que se dirige ao leitor no encabeçamento da antologia, alinhavando suas partes. Sua participação usual em "aparte" de abertura é força motriz na organização de tópicos e temáticas. Seja em primeira pessoa participante, seja como ouvinte mais silente, a voz narrativa se torna emblemática de uma profissão de fé no enigma (da ficção?), talvez, ou em lógicas concorrentes com as da racionalidade, "que pode profanar o enigma e não conseguir esgotar o profundo sentido da parábola." (EVARISTO, 2016, p. 15).

A prosa "parabólica" de Evaristo sugere sabedoria proverbial acerca de vivências sujeitas a lógicas brutais e traumáticas. Nesse sentido, sua "escrevivência" se traduz necessariamente por ações coletivas em que as linhas matriciais biográficas e ancestrais, acentuadamente femininas, se fundem na imaginação memorialística e se alargam em práticas de linguagem e sociais mais amplas. São exemplos dessas práticas os coletivos de leitura e dramatização ancorados na produção da escritora e as bibliografias que passam progressivamente a visitar a produção científica nas universidades. Numa pós-modernidade exacerbadamente escópica e desenraizada das tradições e da comunicação com as gerações antepassadas (SANTIAGO, 2002), a asserção de um "nós" intergeracional é sinal promissor da compreensão de que "a vida está para além do que pode ser visto, dito ou escrito" (SANTIAGO, 2002, p. 15). Resta anotar, por fim, que a quase exclusividade da marca de gênero nessa memorialística feminina, por outro lado, instiga questões de gênero talvez ainda ocultas sob o véu do que "é terrível demais para se relatar" (MORRISON, 1992).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


AGUALUSA, José Eduardo. **O arraial da branca atitude.** O Globo, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 4 jul. 2016, p. 2.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios.** Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parecenças.** Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. **"Estamos lendo uma nação incompleta", diz autora sobre falta de negros na Flip.** Entrevista concedida às Rádios EBC, 4 jul. 2016b. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-07/estamos-lendo-uma-nacao-incompleta-diz-autora-sobre-falta-de-negras-na-flip>. Acesso em: 11 dez. 2018.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres.** Rio de Janeiro: Nandyala, 2011.

EVARISTO, Conceição. **Conceição Evaristo: literatura e consciência negra.** Entrevista concedida a Bárbara Araújo (Blogueiras Feministas), 30 set. 2010. Disponível em: <https://blogueirasfeministas.com/2011/11/22/conceicao-evaristo/>. Acesso em: 11 dez. 2018.

MORRISON, Tony. The site of memory. In: FERGUSON, Russell, et al. (Ed.). **Out there: Marginalization and Contemporary Culture.** New York/Cambridge: The New Museum of Contemporary Art/The MIT Press, 1992. (Documentary Sources in Contemporary Art v. 4).

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: ___. **Nas malhas da letra.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.

# PARTE II – CAPÍTULO 6

## Ponciá Vicêncio: entre o corpo e as letras, a eloquência dos subalternos

> *Um dia Ponciá juntou todas as revistas e jornais e fez uma grande fogueira com tudo. De que valia ler? No tempo em que vivia na roça, pensava que, quando viesse para a cidade, a leitura lhe abriria meio mundo ou até o mundo inteiro. Agora nada lhe interessava mais nas notícias.*
>
> Ponciá Vicêncio. Conceição Evaristo

### Desleituras da educação, da subalternidade e da história

Pesquisas empíricas recentes mostram que a representação da leitura se forja de maneira bastante díspar em classes sociais por vezes polarizadas. Subsistência *versus* prazer dá contorno ao imaginário de classes populares em oposição àquele de classes burguesas quando a questão é alfabetização e leitura.[13] Tal constatação serve-nos como mote para o exame de tais figurações na literatura brasileira, flexionada pelas contribuições do pensamento e da escrita afrodescendente das duas últimas décadas. Nas palavras de Conceição Evaristo, autora de *Ponciá Vicêncio* (2003), romance recém-adotado nos exames vestibulares da Universidade Federal de Minas Gerais, a linha da pobreza tem cor no Brasil: a negra. Tal fato leva-nos a eleger a literatura afro-brasileira, acentuada pelas mãos femininas, como lugar privilegiado que traduz, emblemática e paradoxalmente, as resistências e apropriações dos saberes letrados por um "corpo" maior do que a própria literatura – como prática ilustrada por excelência – é capaz de circunscrever.

Para dar conta de um referencial teórico que aproxime história e literatura, lançamos mão dos ensaios *Segunda consideração intempestiva,* de Nietzsche (2003), e *Sobre o conceito da história*, de Walter Benjamin (1994). Neles, interessa-nos em especial, o recurso aos procedimentos de edição e de montagem, próprios da fotografia e do cinema. A organização de uma crítica ao historicismo é operada pela observância da descontinuidade histórica. Memórias situadas em tempos diacronicamente distanciados são superpostas e aproximadas para a ressignificação de sentidos e de releituras de leis causais, que via de regra, explicam o presente de forma determinista, como consequência mecânica do passado. Buscamos, finalmente, identificar as novas estratégias narrativas que estarão disponíveis na contemporaneidade para lidar com os efeitos longevos de brasilidade "discriminatória", perpetuada sob os auspícios da

13 Em "As condições sociais da leitura: uma reflexão a contraponto", Magda Soares trabalha a representação social da leitura e da escrita. A pergunta "para que você está aprendendo a ler?" é feita a crianças e pais procedentes de estratos socioeconômicos polarizados, sendo predominante a noção, nas camadas populares, de que "*a pessoa sem leitura não é ninguém.* Sem ela a pessoa não serve para nada [...] (grifos acrescentados). Sua conclusão é que "crianças e pais das camadas populares vêem [sic] a aprendizagem da leitura como um instrumento para obtenção de melhores condições de vida – a leitura é avaliada em função de interesses utilitários. Já crianças e pais de classes favorecidas vêem [sic] a leitura como mais uma alternativa de expressão, de comunicação, nunca como uma exigência *do* e *para* o mundo do trabalho. Em nossa sociedade capitalista, reforça-se essa diferenciação do valor da leitura para privilegiados e desprivilegiados, pois ela confere à escrita "um papel discriminativo" que pereniza privilégios: para os desfavorecidos, o valor do ler-escrever é 'um valor de produtividade' e não um valor que afirma o sujeito e lhe franqueia a diversidade de conhecimento" (SOARES, 2000, p. 22)

cultura letrada e da "história homogênea".[14] A adesão ao termo "subalternidade"[15] vem sugerir relações simbólicas interdependentes e hierarquizantes pelas quais o privilégio de poucos se sustenta pelo constrangimento de muitos. Dessa forma, portanto, procuramos ampliar o debate com perspectivas entrecruzadas de classe, de gênero e de raça, evitando equacionar a figura do subalterno à do excluído, vislumbrando, em vez um ordem simbólica que prospera em regimes de inclusão perversa. Tal regime aponta a iniquidade no plano social, não na esfera simbólica. É da resistência simbólica pelas marcas do corpo, pela rememoração do esquecimento produzido ativamente que *Ponciá Vicêncio* nos traz notícias.[16]

Leitura e escrita encabeçam um primeiro eixo, que nos ajuda a delimitar nosso objeto no texto eleito. Seus termos funcionam como recorrentes metáforas e metonímias para a educação ilustrada em sua forma mais ampla. Oralidade e escrita, linguagem verbal e não verbal e outros vêm tecer uma teia intrincada de referências e institutos que qualificam relações históricas de subalternidade e de privilégio. Categorias de espaço e de tempo dão relevo especial ao nosso objeto na medida em que a natureza, o campo, o passado, os saberes não científicos e o predomínio de identidades coletivas vêm se reconfigurar na conjuntura contemporânea para a produção de uma nova história. À luz do mito do progresso – legado do Século das Luzes – tais espaços, tempos e saberes tendem à superação por seus extremos opostos, como a cultura letrada, a cidade, o presente, a história, a ciência e o indivíduo isolado.

## Educação ilustrada: uma questão ontológica?

Numa trajetória bastante semelhante à de muitos de nossos personagens-retirantes, Ponciá Vicêncio (PV) migra para a cidade grande em busca de melhores condições de vida. PV vai aprendendo rapidamente e a duras penas que uns são "mais iguais que outros", ainda que tenham percorrido os mesmos caminhos oferecidos pela educação ilustrada. Paralelamente, PV dispõe de uma vasta gama de saberes não letrados e herdados da mãe, que envolvem principalmente a escultura de peças e barro. Imagens recorrentes da infância no campo, como o rio e o arco-íris, unem-se às figuras do avô, da mãe, do pai, do irmão para atenuarem como

---

14 Em 1940, Walter Benjamin escreveu o ensaio " Sobre o conceito da história", no qual, à luz da razão de Marx e da paixão de Nietzsche, eleva a figura dos vencidos a um plano até mesmo messiânico. Explodir o *continuum* da história universal/monumental, é possível através do que Benjamin chama de "apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.". (1994, 224). As imagens produzidas pelo pensador são as rupturas do "tempo homogêneo e vazio" e de destruição de seus marcadores, como os relógios. Como fotogramas que desvelam instantes possíveis, ainda que invisíveis sem o aparelho de imagens, os "agoras" óticos são índices imagéticos promissores, capazes de arrancar o passado de sua falsa eternidade. Nesse ensaio, o filósofo explora ainda a noção nietzschiana de história monumental "um traje mascarado, no qual seu ódio contra o que poderoso e grande no seu tempos se faz passar por uma admiração saciada pelo que há de grande e poderoso nos tempos passados. Envoltos neste disfarce, eles invertem o sentido próprio daquele tipo de consideração histórica e o transformam em seu contrário; que eles o saibam claramente ou não, agem em todo o caso desta forma, como se o seu lema fosse: deixem os mortos enterrarem os vivos." (NIETZSCHE, 2003, p. 24).

15 Em Os subalternos podem falar?", a teórica indiana Gayatri Spivak (1988, p. 280) postula que a representação da subalternidade vem sendo constituída por discursos hegemônicos, que não conseguem descrever "o tipo de Poder e desejo que habitaria o sujeito não nomeado do Outro na Europa" [tradução minha]. Por isso, a estudiosa responde negativamente à questão formulada em seu título, Benita Parry (1997) podera em "*Problems in current theories of colonial discourse*" que sua colega ignora realidades materiais, que não devem ser confundidas com discursos de representação, nos quais é possível localizar "vestígios e testemunho de vozes femininas em lugares onde as mulheres se inscrevem como curandeiras, cantoras de canções sagradas, artesãs e artistas, e, com isso, modificar o modelo de Spivak do subalterno silencioso." (p. 37). [Tradução minha]

16 Seguimos a leitura de Michel Foucault (1979) sobre o corpo como lugar privilegiado e tensão, de dispersão, e, por isso, de resistência às ideias coesas enquanto consciência estruturante do sujeito.

uma reserva vital na resistência contra sua aniquilação simbólica na urbanidade; servem-lhe também de suporte imaterial quando toda a família se dispersa, perdendo-se uns dos outros. Para PV, o desejo de saber a história de seu nome, do nome de sua família, do braço cotó do avô, rivaliza produtivamente com seu desejo de apropriação dos saberes letrados, que juntamente com práticas sociais generalizadas, vão-lhe também sonegando possibilidades de pertencimento a uma "brasilidade" mais digna.

Nesse contexto, a primeira hipótese que levantamos é a de que, na perspectiva dos subalternos, uma questão maior do que simplesmente a epistemológica impele nossos protagonistas à busca pelo saber ilustrado: quem sou eu? No caso de nossa heroína, como vimos, a aspiração ao domínio da cultura letrada é matizada por um imperativo maior: o da busca pela origem de seu nome. Um mistério incômodo, grafar o nome parece disparar uma memória primordial de tormentos pregressos pela qual a própria escrita aflora como instrumento de tortura. Parece acentuar-se, nesse momento, uma incompatibilidade mesmo entre a sonoridade – ou oralidade, se quisermos – e a escrita, sendo seu nome, então, o epicentro de duas culturas relacionadas em franca desigualdade. Vejamos como a linguagem é operada nesse sentido:

> Quando aprendeu a ler e a escrever, foi pior ainda, ao descobrir o acento agudo de Ponciá. Às vezes, num exercício de autoflagelação ficava a copiar o nome e a repeti-lo, na tentativa de se achar, de encontrar seu eco. E era tão doloroso quando grafava o acento. *Era como se estivesse lançando sobre si mesma uma lâmina afiada a torturar-lhe o corpo*. (EVARISTO, 2003, p. 27, grifos acrescentados)

Por isso, entende-se como a valorização da história e do saber-dos-nomes de sua família dá-lhe ferramentas indispensáveis para a crítica da própria cultura letrada, nesse trecho indissociável da escrita e da supremacia desta sobre outros modos discursivos. Sublinhemos também como essas duas culturas circunscrevem saberes discretos, igualmente legítimos quando associados ao espaço geossimbólico em que prosperam:

> Quem sabe a menina um dia não sairia da roça e iria para a cidade. Então carecia de aprender a ler. Na roça, não! Outro saber se fazia necessário. O importante na roça era conhecer as fases da lua, o tempo de plantio e de colheita, o tempo das águas e das secas. A garrafada para o mau [sic] da pele, do estômago, do intestino e para as excelências das mulheres. Saber a benzedura para o cobreiro, para o osso quebrado ou rendido, para o vento virado das crianças. O saber que se precisa na roça difere em tudo do da cidade. (EVARISTO, 2003, p. 25).

Luandi, irmão de Ponciá, é que mais imediatamente apreende o valor sociológico da escrita, levando ao paroxismo considerações sobre o poder das letras sobre o corpo do outro: "E como ele não sabia ler nem assinar, não poderia ser soldado. Mas, se ele estudasse muito, poderia ser soldado um dia. Poderia ser mais, muito mais. Entretanto, Luandi só queria ser soldado. Queria mandar. Prender. Bater. Queria ter a voz alta e forte como a dos brancos." (EVARISTO, 2003, p. 71).

Ou seja, a leitura e a escrita emergem como emancipação pessoal, atingida pela manutenção da relação subalternidade-privilégio. Do lado dos dominantes, a mesma constatação pelo "coronelzinho", filho do coronel Vicêncio, o demovera de continuar a "brincadeira educativa" com seu pajem, o pai de Ponciá, quando este rapidamente aprendia "as letras de branco.". Indagou-se: "Mas o que o negro ia fazer com o saber de branco?" (EVARISTO, 2003, p. 15). Em outras palavras, o saber mais imediato dispensado pela educação ilustrada traduz-se por

certa exigência de que os lugares ocupados pelos ilustrados sejam defendidos por aqueles que aparentam dominar o saber letrado – uma questão de privilégio, não de direito: "prender e bater", para os que têm a carteirinha do clube.

Em contraste, o imaginário de PV é povoado por narrativas de infância, crenças e afirmação do corpo como fonte de prazer. "Fazia silêncio para escutar lá no fundo de sua memória a voz-menina que, mesmo tendo crescido, mesmo estando distante, se presentificava cantando em suas lembranças." (EVARISTO, 2003, p. 86). O amuleto de Ponciá é o próprio ícone de barro, à semelhança do avô, primeira de todas as suas esculturas, cuja aura lhe impregna as mãos com o cheiro do barro e lhe causa inexplicável coceira:

> Na primeira manhã que Ponciá Vicêncio amanheceu novamente no emprego depois do retorno à terra natal, levantou-se com uma coceira insistente entre os dedos das mãos. Coçou tanto até sangrar. cuidou dos afazeres da casa da patroa, mas toda a hora interrompia o trabalho e levava as mão debaixo d'água para ver se aliava [sic] o incômodo. Ela nunca tivera nada na pele. Ao nascer, o primeiro banho tinha sido em sangue de tatu, que deixou Ponciá imunizada pra qualquer mau [sic] nesse sentido. Então porque agora, quando já grande, o surgimento daquele incômodo que coçava tanto os dedos? *Ponciá cheirou a mão e sentiu o cheiro do barro.* (EVARISTO, 2003, p. 74, grifos acrescentados)

E um pouco mais adiante, uma memória-relâmpago a faz buscar o homem-barro, guardado dentro de uma trouxa, no seu quarto de empregada, na cidade para onde migrara:

> *Cheirou o trabalho,* era o mesmo odor da mão. Ah! Então era isso! Era o Vô Vicêncio que tinha deixado aquele cheiro. Era de Vô Vicêncio aquele odor de barro! *Ela beijou respeitosamente a estátua* sentindo uma palpável saudade do barro. Ficou por um instante trabalhando uma massa imaginária nas mãos. *Ouviu* murmúrios, lamentos e risos... Apurou os ouvidos e *respirou fundo.* Não, ela não tinha perdido o contato com os mortos. E era sinal de que encontraria a mãe e o irmão vivos. (EVARISTO, 2003, p. 74-75, grifos acrescentados)

Percebamos que o tratamento sinestésico operado pela linguagem nessa passagem intensifica a sugestão de revitalização da protagonista, que, num ritual também bastante erotizado, costura, em seu corpo, tempos e espaços esgarçados de sua história pessoal.

A reescrita histórica por parte da protagonista é inseparável mesmo de uma história coletiva muito maior, na qual a história dos Vicêncio se afigura como um microcosmo de um conjunto mais amplo de histórias. Nesse sentido, entendemos que, se as marcas corporais legadas do avô para a neta testemunham uma relação quase que metonímica entre os dois, por outro lado, as mesmas marcas reconfiguram o sentido do auto aniquilamento, firmado pelo avô, numa arena em que a vitória do corpo de Ponciá sobre a memória de sua autodissolução é revitalizada pelas ações dos sentidos.[17] De fato, a memória deixa de ser lembrança do que o passado foi, para

17 Em *Microfísica do poder*, Foucault (1979, p. 22) sugere: "Sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuportável conflito. O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (*enquanto que a linguagem os marca as idéias* [sic] *os dissolvem),* lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise de proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo." (Grifos acrescentados)

tornar-se (re)cordação e experiência do devir. Passemos agora à discussão de como essa forma de (re)cordar, de levar de volta ao coração, ilustra uma pedagogia do feminino negro.

## O eco perdido: pedagogias de gênero?

Examinemos com mais cuidado as sugestões formuladas a fim de explorar algumas hipóteses sobre a formação de gênero diante da educação ilustrada. Tomemos o contexto mais amplo da passagem de *Ponciá Vicêncio* que nos serviu de epígrafe:

> Ponciá Vicêncio não queria mais nada com a vida que lhe era apresentada. Ficava olhando sempre um *outro lugar* de outras vivências. Pouco se dava se fazia sol ou se chovia. *Quem era ela? Não sabia dizer.* Ficava feliz e ansiosa pelos momentos de auto-ausência. Antes gostava de ler. Guardava várias revistas e jornais velhos. Lia e relia tudo [...] Um dia Ponciá juntou todas as revistas e jornais e fez uma grande fogueira com tudo. *De que valia ler? No tempo em que vivia na roça, pensava que, quando viesse para a cidade, a leitura lhe abriria meio mundo ou até o mundo inteiro.* Agora nada lhe interessava mais nas notícias. (EVARISTO, 2003, p. 91-92, grifos acrescentados)

Como seu irmão Luandi, PV também enxergava finalmente o fim mais cruel e flagrante da Ilustração: a conservação das relações de jugo. Ao contrário dele, PV resvala por um crescente silêncio, um "outro lugar", "vê o nada" enquanto "é ninguém".

Sintaticamente, as duas últimas expressões – incomuns no uso mais corrente de nossa língua (isto é, o verbo positivo com o objeto e predicado na negativa), agregam peso ao que se verdadeira se vê e se é : nada e ninguém. Como uma vidente, que vê o invisível e um não ser, à busca de um nome. Descobrir a origem de seu próprio nome torna-se central na problemática da protagonista. O texto tece, reiteradamente, uma interdependência entre seu primeiro nome – Ponciá – e o de todos os demais personagens: "irmão de Ponciá", "mãe de Ponciá" e "homem de Ponciá", lembrando nos que a busca pelo nome não pode ser reduzida a uma empresa individual. É também na medida em que Ponciá vai se inteirando de sua história, que sua gente vai também se singularizando. Luandi e Maria, irmão e mãe de Ponciá, respectivamente, igualmente perdidos entre si no deslocamento campo – cidade, são eventualmente batizados com nomes próprios aos olhos do/a leitor/a. Vô Vicêncio, ao contrário, ostenta por todo o tempo a ausência mesma de um primeiro nome, sendo identificado apenas pelo laço de parentesco com Ponciá e por seu "sobrenome", herdado do coronel que comprara seus antepassados no mercado de escravos. Com três parentes, Ponciá acaba por dar-lhes a luz, gerando antepassados numa surpreendente reviravolta do tempo lógico.

Significativamente, Vô Vicêncio e Ponciá Vicêncio partilham muito mais do que o legado batismal maldito: são expressões inversas de uma mutilação de corrente da insubmissão à lei e à letra dos homens brancos. No caso do primeiro, após matar a avó de Ponciá, Vô Vicêncio decepa seu próprio braço com uma foice, na tentativa de, com o autoextermínio, eliminar a relação de propriedade exercida pelo Coronel Vicêncio sobre sua família. No caso da segunda, e não ao acaso, sua fertilidade – sete filhos nascidos e "não vingados" – traz à baila um veto à procriação, correlato ao impulso do avô. Tragicamente emancipatório, o autoextermínio vem a ser a ação que realiza a única e última escolha possível contra a perpetuação do jugo pelos personagens que o praticavam. Ressalte-se o caráter coletivo da experiência – seja ela vital ou fatal. Por outro

lado, Ponciá retém no saber não ilustrado, legado pela mãe, uma contrapartida notável no plano da criação relativamente à falência observada no plano da procriação. Em Ponciá Vicêncio, a figura feminina, através de seus saberes e de seus enunciados, é reabilitada a criar-se a si própria, invertendo as marcas da subalternidade. Sublinhe-se que a inversão de tais sinais não equivale à inversão de papéis: o subalterno pelo privilegiado, como no caso do desejo de Luandi.

Esculpir figuras do barro retirado do rio das cercanias é o legado de sua mãe que, como Ponciá, vai imprimindo suas digitais nas peças que cria. Para estarrecimento dos demais membros da família, a primeira imagem que Ponciá esculpira foi a do avô, que mal conhecera, com seu braço cotó. Seu corpo íntegro mimetizava também o aleijão do antepassado, uma vez que, inexplicavelmente, PV sempre trouxera sua mão dobrada para trás das costas. Expostas na cidade em que se encontrava o irmão, as peças de barro a que Ponciá "dera à luz" são responsáveis por sua reunião com o irmão e a mãe. O barro e as figuras de barro emergem como texto legível para o irmão analfabeto, que as reconhece, e como bússola, apontando o norte do reencontro da família. No seio de uma comunidade não ilustrada, portanto, a preservação dos saberes originais não valorizados pela cultura letrada é responsável pela aproximação entre gerações, cujos mistérios e narrativas se calçam fortemente na oralidade e na gestualidade e, em última análise, no corpo.

## Narciso e Eco

Enquanto em vão chamava por si no reflexo das águas do rio, ignorante de sua própria história, Ponciá "era ninguém"; relacionava-se narcisicamente com uma imagem destituída de história, que acaba por subtrair-lhe a voz. Quando, ao contrário, retorna ao barro, inscrevendo suas digitais e escrevendo por outros códigos, PV faz-se ouvir e ouve de volta as reverberações de sua linhagem. Reencontra mãe e irmão, vivos e mortos, com seus dramas e seus enigmas, próprios e do grupo. Confirma-se uma identidade coletiva sem a qual seu nome não pode se proferir. A ambivalência do rio, em sua dupla função de presença/ausência (barro/reflexo), é coroada pela presença, também espectral, do angorô, o arco-íris, cuja referência atravessa a história da protagonista, tendo lugar de destaque na abertura e no fechamento do romance.

## Ler o Corpo – Texto

Se a decepção com o projeto iluminista se faz sentir fortemente por parte de nossos "pré-modernos", dentre os quais Euclydes da Cunha e Lima Barreto têm lugar de destaque, o anseio por alternativas encontra na escrita de Conceição Evaristo uma proposta em franca realização. Para aqueles, os saberes não ilustrados, a leitura do corpo e do cosmos como texto são usualmente alvo de esquecimento ativo. *Flashes* de uma memória quase involuntária atordoam nossos narradores modernos diante da constatação do malogro iluminista. Para uma estirpe de escritoras afrodescendentes, como Conceição Evaristo, a crítica à ilustração enxertar-se de alternativas históricas que apontam para "um outro lugar" de leitura, de onde o corpo relativiza as letras, respondendo aos apelos de sentido com textos mais complexos do que os disponíveis na cultura letrada.

Muito ao contrário de restringir-se a uma "literatura de gueto" – uma bolha simbólica seccionada de uma visão cósmica mais ampla –, Conceição Evaristo vem esboçar uma resposta ao desencanto dos literatos da Primeira República, desgarrados dos saberes da natureza em suas formas campesinas e não letradas, mas interditados à escrita de si nas formas cultas oferecidas pela cultura ilustrada e urbana. Com repertório imagético e mítico da cultura letrada, *Ponciá*

*Vicêncio* alarga a discussão da brasilidade, examinando a subalternidade em tripla qualificação: gênero, cor, e classe social, e, sobretudo, afirmando os saberes e lugares sociais não reconhecidos pela cultura dominante, "elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus".

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio.** Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. (Biblioteca de Filosofia e História das Ciências, v.7).

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida.** Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PARRY, Benita. Problems in Current Theories of Colonial Discourse. In: Ashcroft, Bill et al (Ed.) **The post-colonial studies reader**. London: Routledge, 1997.

SOARES, Magda Becker. **As condições sociais da leitura: uma reflexão em contraponto.** In: ZILBERMAN, Regina e SILVA, Ezequiel Theodoro da (Orgs.). *Leitura: perspectivas interdisciplinares.* São Paulo: Ática, 2000.

SPIVAK, Gayatri. Can the Subaltern Speak? In: NELSON, C. & GROSSBERG,L. **Marxism and the interpretation of culture**. London: Macmillan, 1988, p. 271-313.

# PARTE II – CAPÍTULO 7

## Recordação e memória na poética de Conceição Evaristo

O poema de abertura da coletânea *Poemas da recordação e outros movimentos*, de Conceição Evaristo, ressoa como manifesto sintético do investimento memorialístico que atravessa sua dicção nessa antologia. Ouçamo-lo:

> **RECORDAR É PRECISO**
>
> O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
>
> A memória bravia lança o leme
>
> Recordar é preciso.
>
> O movimento vaivém nas águas-lembranças
>
> dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
>
> salgando-me o rosto e o gosto.
>
> Sou eternamente náufraga,
>
> mas os fundos oceanos não me amedrontam
>
> e nem me imobilizam.
>
> Uma paixão profunda é a bóia que me emerge.
>
> Sei que o mistério subsiste além das águas. (EVARISTO, 2008, p. 9)

O tráfico negreiro transoceânico se apresenta como figura mestra nos versos. A externalidade do Atlântico torna-se matéria interior de pensamentos e, sobretudo, de linguagem poética, devolvida à comunicação depois de interiorizada. O navegar, assim como o recordar, são necessários. O primeiro requer precisão; o segundo, invenção, memória criativa em que dialogam lembrança e esquecimento. Recordar envolve também, como faz a poeta, dialogar com tradições e linguagens que a antecederam e das quais ela também é parte – recordar Fernando Pessoa na memória ancestral da escravidão, por exemplo.

Segundo sugestões de Staiger (1972), a recordação é produzida por agenciamentos reiterados do coração, do movimento que começa com os sentidos e acaba no "cerne" do corpo. Nessa clave, o corpo da poeta é sinestesicamente estimulado na produção dessa recordação: os olhos responsáveis pela visão do mar e do naufrágio são os mesmos que produzem o sal das lágrimas e do mar, sentidas pelo tato e degustadas pelo paladar. O próprio circuito das lágrimas tem no corpo origem e fim. A potência do mistério jaz em seu enigma; o futuro não se deixa revelar, mas a boia que impede o jazer do eu-lírico, que se declara "eternamente náufraga".

A recordação responde pelo enlace das culturas diaspóricas transatlânticas cujo reencontro também se torna possível pela linguagem da poeta:

**MALUNGO, BROTHER, IRMÃO**

No fundo do calumbé
nossas mãos ainda
espalmam cascalhos
nem ouro nem diamante
espalham enfeites
em nossos seios e dedos.
Tudo se foi,
mas a cobra
deixa o seu rastro
nos caminhos aonde passa
e a lesma lenta
em seu passo-arrasto
larga uma gosma dourada
que brilha ao sol.

Um dia antes
um dia avante
a dívida acumula
e fere o tempo tenso
da paciência gasta
de quem há muito espera.

Os homens constroem
no tempo o lastro,
laços de esperanças
que amarram e sustentam
o mastro que passa
da vida em vida.
No fundo do calumbé
nossas mãos sempre e sempre
espalmam nossas outras mãos

moldando fortalezas esperanças,

heranças nossas divididas com você:

Malungo, brother, irmão. (EVARISTO, 2008, p. 39-40)

A criação de um título trilíngue evocando a fraternidade lavrada pela recordação serve também à função de reverter os efeitos devastadores da diáspora, no sentido em que recorre à cartografia de línguas diversas para demarcar distanciamento físico *e* aproximação afetiva de "expatriados/as". A evocação do calumbé na abertura e no fechamento do poema projeta o/a ouvinte para um passado de garimpagem no ciclo das minas, que pulsa ainda "num tempo saturado de agoras", para fazermos eco a Walter Benjamin (1994). Se o ouro e as gemas encontraram outros corpos destinatários para enfeitar, eles retornam na luminescência da gosma da lesma ao sol. Dos "cascalhos" de então às "outras mãos" de agora, a poeta se move entre o trabalho escravo e a solidariedade que erige "fortalezas". A consciência da dívida antecipa a vindicação, reparação essa que parece ser possível somente no esforço coletivo.

Como nos outros textos de Evaristo, o feminino será repositório do "vaivém" do mar e da recordação, cuja produção se realiza, como já sugerido, no coletivo das mulheres negras, na sororidade entre elas. Não ao acaso, cerca de um terço dos poemas endereçam o lugar da mulher negra como campo de força da recordação. Os títulos já testemunham a intenção: "Da menina", "Da velha à menina", "Da menina, a pipa", "Fêmea-Fênix", "Do sangue do nosso ventre", "A noite não adormece nos olhos das mulheres", "Amigas", "Da mulher, o tempo", "Do feto que em mim brota", "Menina", "Eu-mulher", "De mãe" e "Vozes-mulheres", este último, talvez o mais celebrado hino da sororidade afro-brasileira hoje. Para prosseguir com a leitura da sororidade, desta vez com a especificidade de gênero no feminino, sugerimos a leitura de "Amigas":

**AMIGAS**

trago na palma

das mãos,

não somente a alma,

mas um rubro calo,

viva cicatriz,

do árduo

refazer de mim.

Trago na palma

das mãos

a pedra retirada

do meio do caminho.

E quando o meu pulso dobra
sob o peso da rocha
e os meus dedos murcham
feito a flor macerada
pelos distraídos pés
dos caminhantes,
eu já
não grito mais.
Finjo a não dor.

Tenho a calma
de uma velha mulher
recolhendo seus restantes
pedaços.
E com cuspo
grosso de sua saliva,
uma mistura agridoce,
a deusa artesã cola, recola,
lima e nina
o seu corpo mil partido.
E se refaz inteira
por entre a áspera intempérie
dos dias. (EVARISTO, 2008, p. 28)

Também como em "Malungo, brother, irmão", as "mãos" aqui funcionam metonimicamente para referenciar o trabalho físico de todo o corpo, assim como para recordar/registrar a escrita ou escrever a recordação e garantir o reencontro de irmãos e irmãs outrora apartados/as. A "deusa artesã", embrutecida e cansada pelos maus tratos longevos é encarnada pela poeta negra. Ao contrário de seu conterrâneo mineiro, esta última não se paralisa com a pedra no caminho, mas, com as mãos que escreve, remove o empecilho e finge "a não dor" – afinal, o/a poeta é um fingidor, que tanto fingir, acaba por fingir "o que deveras sente". O percurso de nossa poeta sempre foi realizado sobre relevo pedregoso, fingindo "a não dor". A ressonância com "A um poeta", de Bilac é flagrante também:

Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,

Trabalha e teima, e lima, e sofre e sua!

Mas que na força se disfarce o emprego
Do esforço: e trama viva se construa
De tal modo, que a imagem fique nua
Rica mas sóbria, como um templo grego

Não se mostre na fábrica o suplício
Do mestre. E natural, o efeito agrade
Sem lembrar os andaimes do edifício:

Porque a Beleza, gêmea da Verdade,
Arte pura, inimiga do artifício,
É a força e a graça na simplicidade. (BILAC, 1919)

Assim como agira diferentemente do poeta modernista, o eu-lírico aqui comprometido também se inscreve como antípoda do poeta parnasiano cujas imagens incorpora. A "deusa artesã" não conhece o "aconchego" do claustro nem tampouco o sossego da cela ou do gabinete. A relação fonológica entre "lima" e "nina" é mais que a rima lavrada – um trabalho de parto assindético, de um corpo fraturado, "mil partido". Uma vez mais os instrumentos e materiais são produzidos pelo próprio corpo sinestesicamente estimulado – a cola para sua restauração é cuspo grosso agridoce. Se seu antecessor se preocupa em esconder os andaimes e exibir Arte, Beleza e Verdade – abstrações com maiúsculas, a poeta contemporânea não pode senão exibir os resultados da faina: dedos murchos, flor macerada, calos e cicatrizes.

A poeta reitera seu recurso à paródia em poemas que acrescentou à segunda edição aumentada de seu livro. Merece destaque desta feita o poema-homenagem a duas antecessoras suas: Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector:

**Carolina na hora da estrela**

No meio da noite
Carolina corta a hora da estrela.
Nos laços de sua família um nó
– a fome. José Carlos masca chicletes.
No aniversário, Vera Eunice desiste
do par de sapatos, quer um par de óculos escuros.
João José na via-crúcis do corpo,
um sopro de vida no instante-quase
a extinguir seus jovens dias.
E lá se vai Carolina com os olhos fundos,
macabeando todas as dores do mundo...
Na hora da estrela, Clarice nem sabe
que uma mulher cata letras e escreve
" De dia tenho sono e de noite poesia"
(EVARISTO, 2017)

Parece bastante óbvio o jogo com títulos clariceanos: "A hora da estrela", "Via-crúcis do corpo", "Sopro de vida", a personagem Macabéa, entre outras explicitações são referências

bastante conhecidas dos/as leitores/as de Lispector – neófitos/as ou especialistas. Os últimos três versos, no entanto, lançam certa sombra sobre a apreensão de Lispector a respeito de sua contemporânea Carolina Maria de Jesus, com quem travara conhecimento ainda que superficial. A fotografia que une as duas escritoras no lançamento de *Maçã no escuro*, de Lispector,

Figura 20
https://ogimg.infoglobo.com.br/celina/24281752-142-583/FT1086A/arte.png

foi objeto de uma crítica tão notória quanto infeliz de Benjamin Moser, que a respeito da foto acima, descreve que "ela [Clarice] aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, negra que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, *Quarto de Despejo,* uma das revelações literárias de 1960." Prossegue o escritor afirmando que "ao lado da proverbialmente linda Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos escuros que a faziam parecer uma estrela de cinema, Carolina parece tensa e fora de lugar, como se alguém tivesse arrastado a empregada de Clarice para dentro do quadro." Finaliza, no entanto, com um comentário usualmente deixado de fora pela resposta da crítica engajada, pontificando que "Ninguém imaginaria que as origens de Clarice fossem ainda mais miseráveis que as de Carolina." (2009, p. 25). Não nos parece que a insensibilidade do biógrafo seja extensiva à sua biografada – muito ao contrário. Se tanto Clarice quanto Carolina tiveram sua "hora da estrela" e suas "pedras no caminho", cada uma contribui de maneira singular para o alargamento da brasilidade, das letras e das discussões de gênero contemporâneas. Duas deslocadas em seus dias.

A amostra que nos permitiu essa breve discussão sobre a poética de Conceição Evaristo, em uma pequena amostra, longe está de esgotar, com justiça, os índices de fertilidade da escritora. Permite-nos simplesmente concluir nossas anotações realçando algumas linhas mestras de sua poética e de sua ficção. Figuras femininas enlaçadas pela sororidade recorrem como *leit motifs* em todas as dicções de Evaristo. Memorialismo e recordação, usualmente em aparições justapostas ou sincrônicas, respondem por uma reorganização da história que mal inicia seu movimento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: ___. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**; obras escolhidas v. 1 Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BILAC, Olavo. **"A um poeta"** [1919]. Disponível em https://nova-acropole.org.br/snassist/poemas-e-contos/a-um-poeta-olavo-bilac/ Acesso em 25 de junho de 2021.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos.** Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

_____. **Poemas da recordação e outros movimentos.** Rio de Janeiro: Malê, 2017.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia.** Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

# PARTE III – CAPÍTULO 8

## Leitoras performáticas e trapaças de gênero: ou o que é uma autora

### I. Introdução

### Dinâmica da Linguagem: ascensão do acontecimento e declínio da (de) codificação

Em *Marxismo e filosofia de linguagem*, Bakhtin (2006) contraria a noção idealista de que consciência e pensamento antecedem sua expressão em linguagem. Na contramão da visão romântica do indivíduo isolado enquanto origem de sentido e de gênio enquanto dotação transcendental de inspiração, o teórico russo postula categoricamente que "*fora de sua objetivação, de sua realização no material determinado* (o gesto, a palavra, o grito), a consciência é uma ficção." (BAKHTIN, 2006, p. 122). Posto de outra forma, a inseparabilidade entre a atividade mental e a linguagem se sustenta no entendimento de que a consciência em um indivíduo resulta da interação entre interlocutores concretos, que criam realidades ao direcionarem sua palavra a outrem, ou seja, que fazem o sentido *acontecer* na dinâmica da troca interlocutória.

O estudioso russo abre uma nova perspectiva teórica para a semiótica ou teoria de signos, cujas repercussões se estendem tanto ao domínio da psicologia quanto ao da ideologia, dentre outros. Interior (consciência) e exterior (troca social verbalizada) relacionam-se com base na contiguidade. Em cristalino antagonismo aos postulados saussurianos sobre a arbitrariedade do signo linguístico (elo entre expressão verbal e conceito), Bakhtin (2006) sustenta que tal ligação não pode ser reificada, tratada como uma coisa, uma vez que são dinâmicos e históricos os seres vivos que integram essa relação: o indivíduo e seus interlocutores no corpo social. Os falantes de uma determinada língua são os que se apropriam itálicos *significativamente* de um sistema abstrato para interagirem concreta e socialmente "criando realidades" a partir dos lugares de onde falam, torcendo e alterando as estruturas daquele sistema linguístico na medida em que lhes dão vida e lhes doam novos sentidos na interlocução. A respeito desses expressivos "espaços" ou "lugares de enunciação", Maurizzio Gnerre ressalta lhes o *caráter político* pontificando que uma das funções centrais da linguagem não é a de "veicular informações" mas "comunicar ao ouvinte a posição que o falante ocupa de fato ou *acha que ocupa* na sociedade em que vive." (1987, p. 3, grifos acrescentados) . O brasileiríssimo chavão "sabe com quem está falando?", de que já se ocupou magistralmente Roberto da Matta (1997), emblematiza, na troca coloquial, as elaborações mais fortemente teóricas a esse respeito.

### Eco e Ego: fundamentos da polifonia

Como vimos, do plano mais interiorizado ao mais exteriorizado em crenças, religiões e ideologias o diálogo e a polifonia só se tornam viáveis pelo reconhecimento de outra consciência de "outro eu" copartícipe da interlocução. Sublinhamos que reconhecer "um outro eu" se contrapõe à noção de eco como repetição improdutiva da fala alheia, como na praga mitológica lançada pela Afrodite ciumenta sobre a indiscreta Eco. Como ingrediente básico para a polifonia o eco veicula igualmente contradições e conflitos inerentes à natureza estilhaçada do *eu*. Modulações e reverberações do mesmo enunciado em outros lugares de enunciação respondem por mutações de

sentido daquele enunciado e, em última análise, daquele *ego*. Como oportunamente nos lembra Antoine Compagnon (1999), ainda que alusivo à escrita de Baudelaire, observa se o fenômeno de "despersonalização ou uma perda do eu fecha na medida em que a função representativa e referencial da linguagem (mimesis aristotélica) cede lugar a "um jogo autônomo em relação à referência." (p. 45). O eco, portanto, não se reduz a um fenômeno de ratificação de identidade, de reflexo estéril de reprodução do mesmo, mas de uma refração produtiva do *eu* como sustenta Bakhtin:

> O *ser,* refletido no signo, não apenas nele se reflete mas também se *refrata*. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: a *luta de classes*
>
> Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Consequentemente *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios*. (BAKHTIN, 2006, p. 47, grifo no original).

Em *Problemas da poética de Dostoiévski,* publicado também em 1929, o pensador se ocupa dos personagens dostoievskianos por meio do exame de seus diálogos à luz dos princípios da polifonia, organizados em *Marxismo e filosofia de linguagem*. Em especial, Bakhtin (1981) crítica a estilística por sua inobservância da "relação dialógica que possa existir entre uma palavra em um contexto e a mesma palavra no contexto de outra fala, *nos lábios de outra pessoa*" (1981, p. 174, grifo no original) . Cumpre observar que tal exercício interlocutório expõe nos termos do próprio teórico "a contraposição do homem ao homem enquanto contraposição do 'eu' ao 'outro'" (BAKHTIN, 1981, p. 223). Entende-se por que Bakhtin (1981) postula que as relações de relações dialógicas são extralinguísticas e topológicas, embora inseparáveis do campo do discurso (p.158). Examinemos uma passagem ilustrativa da irredutibilidade do diálogo à lógica meramente gramatical ou mesmo semântica:

> "A vida é boa". "A vida não é boa". Estamos diante de dois juízos revestidos de determinada forma lógica e de um conteúdo concreto semântico (juízos filosóficos acerca do valor da vida) determinado. Entre esses juízos há certa relação lógica: um é a negação do outro. Mas entre eles não há nem pode haver quaisquer relações dialógicas eles não discutem absolutamente entre si (embora possam propiciar matéria concreta e fundamento lógico para a discussão). *Esses dois juízos devem materializar-se para que possa surgir relação dialógica entre* eles *ou tratamento dialógico deles*. Assim, esses dois juízos como uma tese e uma antítese podem unir-se num enunciado de um sujeito que expresse posição dialética una desde deste em relação a um dado problema. Neste caso não surge em relações dialógicas. Mas se esses juízos forem divididos entre dois enunciados de dois sujeitos diferentes, então surgirão entre eles relações dialógicas (Bakhtin, 1981, p. 159, grifos acrescentados).

## Polifonia e Performance: literatura , leitor e o "jogo de dados"

Ainda que definida como essencialmente topológica, a imbricação da polifonia com o contínuo discursivo é concedida pelo teórico. Dessa forma, sugerimos que a *leitura,* enquanto atividade e manifestação polifônica, exige o concurso de ambas as categorias analíticas: a espacial e a temporal. Aquela decorre da organização topológica da enunciação dos lugares de onde se

fala. Esta procede da realização temporal e, portanto, dramática e *performática* dos discursos no decurso "tempo de leitura". Nosso texto procura traçar os limites da relação dialógica e os efeitos da polifonia sobre as relações entre leitoras e leitores implícitos. O "jogo de dados" a que nos referíamos diz respeito a fissuras do texto para sentidos inusitados, conflitos e tensões próprias do embate entre várias consciências. O horizonte de expectativas traçado pela exposição dos conjuntos ideológicos e discursivos *dados* no texto se sujeita a deslocamentos propiciados pelo ficcional, que embaralha o processo meramente decodificador e inscreve expectativas. Passemos então ao exame de nosso objeto, esperando ter cumprido a discussão teórica necessária para a nossa atividade crítica.

## Performance e Compostura: pessoas do discurso, interlocutores e gênero

*J'est un autre*

Rimbaud

Assim se abre nosso conto:

> Três horas da tarde ainda, ficava ansiosa. Andava para lá, entrava na cozinha, preparava nescafé. Ligava a televisão, desligava, abria o livro. Regava a planta *já regada*, girava a agenda telefônica à procura da amiga a quem chamar.Apanhava o litro de Martini, desistia, é estranho beber sozinha às três e meia da tarde. Podem achar que você é alcoólatra. Abria gavetas, arrumava calcinhas e sutiãs *já arrumados*. Fiscalizava as meias do marido, nenhuma *precisando* de remendo. (BRANDÃO, 2000 p. 471, grifos acrescentados)

Se o parágrafo de abertura nos convida a uma intimidade com quem virá a se configurar como nossa protagonista, expondo momentos de sua solidão e de sua ansiedade, seu encadeamento discursivo, ou seja, a dimensão temporal da narrativa nos subtrai a determinação de pessoa gramatical pelo ocultamento do sujeito: *ela* ou *eu*? Terceira ou primeira pessoa do singular? Essa imprecisão inaugural nos atira ao cerne dos dilemas relativos à constituição do ser, como já discutido, pois realiza no tecido textual – na linguagem – sua *refração*. Na gênese do texto e da escrita, portanto, o veto sobre a ciência daquele *outro* lugar de enunciação nos impede de afirmar nosso próprio lugar no diálogo. Afinal, somos interpelados por um *eu* um tanto confessional ou travamos contato com um narrador ainda não identificado, a respeito de uma terceira pessoa, um personagem ausente do diálogo? A dúvida referente à pessoa parece, então, promover um segundo impedimento ao assentamento de sentido - a do próprio *gênero*, em sua dupla avalia: masculino/feminino e/ou gênero discursivo. No primeiro caso, o objeto de quem se fala atinge a determinação de gênero feminino pelo uso de qualificativos como "ansiosa". Em contrapartida, a questão do gênero enquanto conjunto de características discursivas formadoras do horizonte de expectativas de leitura permanece obscura, no sentido em que desconhecemos a natureza do texto: confissão ou relato?

Sobre a abertura para a significação gerada pelo fazer literário, correspondente a leituras polifônicas, nos termos que vínhamos discutindo, Haquira Osakabe tem o seguinte a acrescentar:

> O indivíduo, por força dos próprios mecanismos de ajuste social, se vê continuamente assimilado por essa tendência cristalizadora da linguagem, condição inevitável da própria interlocução. A força dos estereótipos está em fazer com que por eles o indivíduo não só se incorpore aos demais códigos sociais, como, de alguma forma, consinta na identidade que eles conferem. Um dado, porém, parece perturbar essa tendência estabilizadora: o acidente, o fortuito, aquilo que ocorrendo à margem do modelo da estereotipia coloca o indivíduo em tensão com sua própria identidade social. (OSAKABE, 2001, p. 27).

Em nosso conto, a primeira crise a que somos apresentados é a de nossa protagonista, emergente do embate entre as cristalizações pessoais e aquilo que se oferece à margem da estereotipia, ainda na esteira de Osakabe. A domesticidade e a comodidade da vida (da leitura) burguesa encontram na figura feminina a expressão mais emblemática da conservação da ordem, assim como a de sua própria inutilidade – arrumar o já arrumado e regar o já a regado – gestos infrutíferos, mas perfeitamente condizentes com o domínio da reprodução. O desarranjo do qual seremos parte integrante encontra-se pré-anunciado na "ansiedade" da protagonista, acompanhada em todo o texto pela insistência das referências cronológicas (das três da tarde até o escurecer) durante a espera do carteiro. Ele lhe traz, regularmente, cartas anônimas, cujo teor lhe esgarça a identidade estereotipada da "dona de casa", oferecendo-lhe uma outra diametralmente oposta, mas igualmente essencializadas: a da "puta".

A distribuição das referências pessoais pelo corpo do texto, estratégia responsável pela ambivalência do primeiro momento, sublinha a refração deste *eu* que a nós se dirige: predominância de sujeitos ocultos e/ou indeterminados e personagens cujas existências se dão tão exclusivamente pela referência ou alusão da protagonista a eles: pai, mãe marido, filhos, porteiro, amigas, empregada e seu "correspondente". Ocultados do contato direto com o leitor, tais figuras têm existência verbal, mas nem por isso menos relevante. Ocupam um espaço simbólico na relação que, enquanto leitores e leitoras, estabelecemos com a protagonista. Sobre tal materialidade da linguagem, Gustavo Bernardo Krause aponta, conceituando literatura, que "dizer que um centauro "não existe" é uma contradição nos próprios termos: afirmar que algo não existe já confere a este algo existência (no mínimo existência verbal). E este mínimo não é pouco, se lembrarmos quantas coisas que nos são caras (liberdade, vontade, desejo, medo) parecem ter existência exclusivamente verbal (o que não é pouca coisa) (1999, p. 2).

Reiteremos: a dimensão material da linguagem no "autorretrato" da protagonista/narradora se delineia na *interdição* ao verbo: o que pode e o que não pode ser nomeado ou dito: "puta dizem puta, mas é a palavra que me desagrada." (BRANDÃO, 2000, p. 474). A expressividade desse veto à linguagem se estende a demais práticas sociais, todas claramente subordinadas à realidade criada pela linguagem (nossos corretores de texto sublinham de vermelho ou inserem asteriscos, não acaso, no lugar dos termos "obscenos" evocados por nossa narradora!). A "sujeira inominável", referenciada à exaustão pela protagonista, passa, como sugerido pela força imagética do que se diz e se ouve:

> O que pensavam que ela era? Por que mandavam tais cartas cheias de *palavras que ela não ousava pensar, preferia não conhecer, quanto mais dizer*. Uma vez o marido tinha dito resfolegante no seu ouvido logo depois de casada "minha linda bocetinha". E ela esfriou completamente, ficou dois meses sem gozar. *Nem dizia gozar*, usava ter prazer, atingir o orgasmo (BRANDÃO, 2000, p. 472, grifos acrescentados).

A crise de identidade da narradora/protagonista, que testemunhamos, se origina na linguagem, vivenciada como prática social, seja com as pessoas com quem convive cotidianamente,

seja nos textos cartas e correspondências que o remetente anônimo lhe envia regularmente "queimando-a": "Que nojenta foi aquela carta, ela nem acreditava, até encontrou uma *palavra* engraçada, *inominável*", ou ainda "Perdeu completamente a vergonha, *dizer* isso na minha cara, que mulher casada não se sentiria pisada, desgostosa com *uma linguagem* destas". (BRANDÃO, 2000, p. 473, grifos acrescentados). E para finalizar:

> No entanto me pediu na carta: *não se esfregue desse jeito, deixe o cheiro natural, è o teu cheiro que eu quero sentir, porque ele me deixa louco pau duro*. Repete essa palavra que não uso. Nem pau, nem pinto, cacete, caralho, mandioca, pica, pincel, pimba, pela, careca, bilola, banana, vara, trouxa, trabuco, traíra, teça, sulapa, sarsarugo, seringa, manjuba.
>
> Nenhuma. Expressões baixas. A ele não se dá nenhuma denominação. Deve ser sentido, não nomeado. Tem gente que adora falar, gritar obscenidades, assim é que se excitam, aposto que procuram nos dicionários, para encontrar o maior número de palavras (BRANDÃO, 2000, p. 473-474, grifos no original)

## Paradoxos do inominável

Ainda nas trilhas de Gustavo Bernardo Krause (1999) sobre a literatura e a materialidade da linguagem, a negação – expressa ou implícita – dá contorno ao que fica de fora do inominável e o obsceno, ao que foge de nossa percepção e leitura, como resultado da barreira imposta por nossas ideias prontas, mas que se *afirma* paradoxalmente em condições fantasmáticas, seja por deslocamentos ou por substituições, como nos ensinam as primeiras lições de psicanálise. Como discutido, a ambivalência lavrada no parágrafo de abertura, que nos furta a identificação imediata do referente gramatical pessoal (*ela* ou *eu*?), vai ganhando complexidade na medida em que o jogo das cartas também oscila entre o motivo do enredo – o remetente e sua destinatária – e o próprio ato de leitura, de que participamos implícita ou empiricamente. A primeira dimensão se manifesta em interpelações diretas para a segunda pessoa do diálogo (*tu*, um outro *eu*): "vejam o que estou dizendo *trepada* como se fosse a coisa mais natural do mundo." (BRANDÃO, 2000, p. 473, grifos acrescentados) . Ou ainda:

> Prestem atenção, veja a audácia do sujo me escrevendo semana passada (disse que faz três meses que recebo as cartas? Se disse *me desculpem*, ando transtornada com elas, não sei mais o que fazer de minha vida, penso que numa hora acabo me desquitando, indo embora, não suporto esta casa, o meu marido sempre na casa de massagens. e na Várzea, esses filhos com patins e skate, vendo álbuns de figurinhas e comendo como loucos.) Semana passada o maluco me escreveu:... (BRANDÃO, 2000, p. 475-476, grifos acrescentados)

Em instâncias de autocensura por parte da protagonista – e, portanto, de negação –, atos falhos traem a estabilidade de suas (nossas) identidades prontas, por um lado, e, por outro, vão urdindo uma outra rede de sentidos, que bole com os nossos mecanismos de leitura, provocando-nos nos momentos finais do texto com a revelação de uma identidade que não podemos ou não conseguimos atribuir ao leitor/leitora ou ao gênero feminino: a de coautor e de interlocutor/a, respectivamente, a dona de casa "comprou o LP [da Betânia] só por causa de uma música, *Negue*. Ouvia até o disco rachar, adorava aquela frase, *a boca molhada ainda marcada pelo beijo seu*". (BRANDÃO, 2000, p. 474, grifos no original). As estratégias de negação da interlocução (acontecimento preliminar para a manifestação do *eu*)

são intensificadas adicionalmente no conto pelo autorretrato integralmente pincelado pelas palavras atribuídas a terceiros.

Ao pensar: em um *drink* às três e meia da tarde, na espera da carta, a "dona de casa" comenta: "podem até achar que você é alcoólatra" (BRANDÃO, 2000, p. 471). O suicídio é descartado ao considerar: "O que *diriam* de sua vida? Iam comentar que foi por um amante, pelo marido infiel" (BRANDÃO, 2000, p. 472, grifos acrescentados). De forma análoga, o ímpeto de voltar para a casa da mãe em caso de um marido propor aspas "um décimo" do que seu correspondente anônimo propõe é igualmente abortado: a mãe *diria* ao pai que *deixaria escapar* aos amigos no bar e "as amigas da mãe *discutiriam* os episódio e a *condenariam*" (BRANDÃO, 2000, p. 472, grifos acrescentados). Ou ainda impedindo os avanços do próprio marido sobre o seu corpo: "Quem pensa que eu sou? Os homens experimentam, se a mulher deixa, *vão dizer* que sou da vida.". (BRANDÃO, 2000, p. 474, grifos acrescentados). O papel inversamente complementar para a dona de casa – traz o verbo para o presente, sugerindo o abandono do mundo hipotético, mas mantém a indeterminação do sujeito coletivo, igualmente responsável pelo seu retrato fantasmático da mulher reificada: "sou uma das mulheres que as famílias admiram neste prédio." (BRANDÃO, 2000, p. 475).

Observemos que a protagonista diz constituir sua identidade pela palavra, que ela própria atribui a terceiros a seu respeito. O *desempenho* de um papel social bem circunscrito é traçado pela força da linguagem introjetada, especialmente daqueles que, como terceiras pessoas, não são seus *interlocutores*, pois não falam *com* ela, mas *sobre* ela. Aparentemente, seu circuito é fechado em projeções e retroprojeções de terceiras pessoas que não se conhecem na dinâmica concreta do acontecimento dialógico, possível somente entre as primeiras e as segundas pessoas: eu/tu, versões de dois *eus*. Sujeitando-se a essa fala presumida, torna-se, ela própria, uma terceira pessoa. No sentido de sujeito como *súdito*, *performance* evidencia-se à expressão potencializada da submissão, à elisão de *outro* lugar de enunciação, inviabilizando a base interlocutória da polifonia. Emblema da reificação no autorretrato com que nos brinda, a protagonista faz-se espetáculo de si como mercadoria, ela própria consumidora de identidades prontas, uma dona de casa oportunamente anônima compradora de enlatados materiais e imateriais. Um espelho que não se deixa atravessar (ou quebrar) e reflete valores e falas consolidados e dominantes, devolve ao observador/leitor/a espectros do *eu* moral e esteticamente coeso:

> O Silvio Santos perguntou aos casais se havia alguma coisa que o homem tivesse tentando fazer e a mulher não topou (...)
>
> Como se pode ir a público e falar desse jeito sem constrangimento com a cara lavada, deixando todo mundo saber como somos, sem nenhum respeito? Há que se ter *compostura. Ouvi* esta palavra a vida inteira e por isso leva uma vida decente, não tenho do que me envergonhar posso me olhar no *espelho* sou limpa por dentro e por fora. (...) Uma casa confortável, bem decorada, qualquer uma destas *revistas* de onde tiro as ideias podia vir aqui e *fotografar,* não faria vergonha. ponto parênteses (BRANDÃO, 2000, p. 475, grifos acrescentados)

Tela de TV, espelho e revistas compõem uma fotografia retocada pela memória da palavra alheia, reproduzida em espetáculo: *compostura*, no caso do gênero feminino, e *descompostura*, no caso masculino. Em ambos os casos o *script* predeterminado fixa papéis sociais e cria personas dramáticas, que atuam em circuitos fechados por condicionamentos ideológicos de gênero, de classe social, de faixa etária, de recepção textual – que qualificam a *performance* como mero *fetiche*. Levando adiante o entendimento que a mimesis, enquanto *representação*,

requer operações estáveis de codificação e decodificação, enquanto *significação*, ao contrário, a mimesis desequilibra a identidade entre produção e recepção. O sujeito da representação em quaisquer papéis que desempenha aproxima-se do *súdito* dada sua submissão ao que já existe. Em contraste, mecanismos enunciativos – como nos moldes teóricos de Bakhtin – presumem do leitor e da leitura um instrumental performático capaz de desestabilizar a palavra alheia (o texto) tornando-se *histórica* e *espacial*, ou seja, transformando-a na medida do tempo e do espaço por ela ocupados. O sujeito da significação, no sentido produtivo da enunciação, avizinha-se do *performer*, promovendo o novo por meio do *acontecimento* materializável no diálogo, em que se incluem, no caso específico de que tratamos, as figuras privilegiadas do leitor/leitora e da mulher. *Degenerados*, leitor/a e mulher agenciam dinamicamente os sentidos, rompendo barreiras de produção de sentido e de gênero.

## Performance e Descompostura: leitoras degeneradas, leituras polifônicas

Formalmente, a emergência de outro texto (grafado em itálico) – o das cartas de seu correspondente, também anônimo – acentua o jogo de produção de sentido ao problematizar a interlocução pela criação dos lugares de *remetente* e *destinatária*. Se no plano do enredo a carta não pode ser respondida pela destinatária em vista do anonimato do remetente, no plano do discurso a carta/texto se desdobra nos ecos da leitora/ destinatária, leitores implícitos e dos próprios leitores empíricos transformando a impossibilidade inicial de diálogo em matéria da ficção enquanto espaço interlocutório privilegiado. O desdobramento da leitura dentro da leitura, como eco no sentido de inflexão da voz para outro lugar de enunciação, nos obriga a revisitar os horizontes de expectativas traçados inicialmente para gênero na dupla valia como a que vimos apontando: masculino /feminino, e gênero literário.[18]

Começando pelo segundo, observa-se que a narrativa do conto se desenrola como uma história de detetive às avessas, especialmente no tocante ao jogo entre o dito e o interdito. Catherine Belsey (1991) ilumina a leitura de *A volta de Sherlock Holmes*, apontando para a narrativa elaborada às margens dos textos de Holmes, via de regra relativa ao conteúdo oculto de cartas que não podem vir ao domínio público por problematizarem instituições burguesas, como o casamento ou a sexualidade feminina.

Na verdade, tais alusões já se deixam flagrar na matriz forjada por Edgar Allan Poe em "A carta roubada" (s/d).Desde então, salienta-se o contraste entre a busca por realismo e o positivismo da época, que supervalorizam a razão e o raciocínio, o aparato tecnológico da criminalística e o "absurdamente simples" a que a constatação detetivesca expõe o que a primeira vista se introduz como enigmático ou fantástico. Ainda com Belsey:

> No entanto, estas histórias cujo projeto aberto é a explicitação total, verossimilhança total nos interesses de um pleito por cientificidade são assombradas por mulheres obscuras, misteriosas e frequentemente silenciosas. Seu silêncio reiteradamente vela sua sexualidade, investindo-o com uma qualidade sombria e mágica que se encontra para além do alcance do conhecimento científico. (BELSEY, 1991, p. 607)[19]

18 Em considerações sobre o atrito entre teorias da literatura e teorias da leitura, Maria Lajolo comenta que se as teorias interacionistas da linguagem ressaltam o papel, ainda recorrem a velhos expedientes autoritários sobre a natureza imanente do fenômeno literário: "Ambas as teorias, via de regra, desconsideram situações e contextos nos quais a leitura ocorre; se não desconsideram, pelo menos minimizam as componentes de contexto e situação, que de elementos externos podem tornar-se internos ao modo de leitura e a partir daí, internalizar-se ao próprio texto." (LAJOLO, 2000, p. 88).

19 Tradução minha de: None the less these stories, whose overt Project is total explicitness, total veris-

O projeto/enredo de nosso conto não é impulsionado pela explicitação dos conteúdos das cartas, a encargo de um detetive com quem, naquele gênero, somos obrigados a identificar. A ambivalência do desejo da protagonista, que oscila aparentemente entre papéis sociais coesos e excludentes (dona de casa e "puta"), nos dificulta a participação plena na interlocução, como vimos discutindo. Trapaças de gênero não são novidade na história da literatura, evidentemente. No conto específico em tela, pensamos ser a dupla valia de *gênero* que nos captura na surpresa final, em que revelação a revelação da identidade do remetente interpela o leitor empírico/a sobre sua própria sobre sua própria constituição como personagem, e assim, sobre a natureza essencialmente *performática* de toda a interlocução e aberta de todo o texto:

> Agora, escureceu totalmente, não acendo a luz, cochilo um pouco, acordo assustada. E se meu marido chega e me vê com a carta? Dobro, recoloco no envelope. Vou à dispensa, jogo a carta na cesta de Natal, quero tomar um banho. Hoje é sexta-feira meu marido chega mais tarde, passa pelo clube para jogar squash. A casa fica tranquila, peço à empregada que faça omelete, salada, o tempo inteiro é meu. Adoro as segundas, quartas e sextas, ninguém em casa, nunca sei onde estão as crianças, nem me interessa. Porque assim me deito na cama (adolescente escrevia o meu diário deitada) e posso escrever outra carta. Colocando amanhã, ela me será entregue segunda.
>
> O carteiro das cinco traz. Começo a ficar ansiosa de manhã, esperando o momento dele chegar e imaginando o que vai ser da minha vida se parar de receber estas cartas. (BRANDÃO, 2000, p. 477).

Casa e dona de casa mantêm uma relação metonímica cujos termos são intercambiáveis, oferecendo-se como território e corpo (textuais, inclusive) para a circulação e consumo de mercadorias: desde nescafé, martini, puropurê, cestas de Natal, saladas e omeletes até identidades e gêneros. A ironia final sobre a leitora como autora nos permite entrever barreiras ideológicas que condicionam ou vetam perspectivas de leitura que podem tornar os sentidos textuais uma predeterminação dos moldes hegemônicos de leitura, ou no caso contrário, um *acontecimento em consonância com* ou *a despeito de* protocolos de leitura dominantes, respectivamente. O aporte teórico de Mikhail Bakhtin sobre a topologia da enunciação e a emergência da polifonia nos permite ratificar, na leitura examinada, sua fertilidade para a crítica feminista. A noção de autor/ autora é definida quando da efetivação de transgressões de gênero em sua dupla valia: seja na consideração dos papéis sociais feminino e masculino, seja no horizonte de expectativas de gêneros discursivos ou literários. De-generar a leitura presume desfraldar perspectivas inusitadas de diálogo com o texto a partir da promoção de performances contrárias às duas das falas conhecidas e das identidades prontas, fazendo emergir sobretudo condições paritárias de interlocução entre um eu e um outro *eu*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

similitude in the interests of a plea for scienticificity, are haunted by shadowy, mysterious and often silente women. Their silent repeatedly conceals their sexuality, investing it with a dark and magical quality which is beyond the reach of scientific knowledge.

BAKHTIN, Mikhail & VOLOCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem.** 2.ed. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Huicitec, 2006.

BELSEY, Catherine. Constructing the Subject – deconstructing the text. In: WARHOL, Robyn- HERNDL, Diane Price. **Feminisms– an anthology of literary theory and criticism** (Ed.). New Jersey: Rutgers University Press, 1991, p. 593-609.

BRANDÃO, Ignácio Loyola. Obscenidades para uma dona-de-casa. In: MORICONI, Ítalo (Org.) **Os cem melhores contos brasileiros do século.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 471-477.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Trad. Cleonice P.B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DAMATTA, Roberto. Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil. In: ___. **Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro**, 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 19997, p. 187-238.

GNERRE, Maurizzio. **Linguagem, escrita e poder.** 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 1987.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. O conceito de literatura. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Introdução aos estudos literários.** Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1999.

LAJOLO, Mariza. Leitura-literatura? Mais do que uma rima, menos do que uma solução. In: ZILBERMAN, Regina, Regina, EZEQUIEL, Theodoro da Silva (Orgs.). **Leitura – perspectivas interdisciplinares.** São Paulo: ABDR, 2000, p. 87-99.

OSAKABE, Hakira. **Ensino de gramática e ensino de literatura; a propósito do texto de Lígia Chiappini de Moraes Leite.** In: GERALDI, João Wanderley (Org.). *O texto na sala de aula.* São Paulo: ABDR, 2001, p. 26-31.

POE, Edgar Allan. **"A carta roubada".** In: —. Histórias Extraordinárias: Victor Civita, 1981. Tradução de Brenno Silveira e outros. Disponível em https://www.baixelivros.com.br/literatura-estrangeira/a-carta-roubada Acesso em 03 jan 2022.

# Parte III – Capítulo 9

## Quatro estrelas e uma cidade: o Rio espectral de Lima Barreto, Marques Rebelo e Rubem Fonseca

### Uma constelação de nomes, uma Via Láctea de simulacros

> *Se minha mãe parecia triste e humilde – pensava eu naquele tempo – era porque não sabia, como meu pai, dizer os nomes das estrelas do céu.*
>
> Lima Barreto. Recordações do escrivão Isaías Caminha

> *Sabia eu por que ela se chamava Stella? Ah! – ria, por causa de uma canoa.* Marques Rebelo. Stella me abriu a porta. *Ninguém parece o que é. (Oliveira dissera: "Quanta coisa parece e não é...").*
>
> Marques Rebelo. A estrela sobe

> *Saber que sua mãe ainda estava viva fez o coração de Salete doer de infelicidade. (...) Pior ainda, se um dia aquela negra aparecesse na frente de Alberto dizendo "eu sou a mãe de Salete"?*
>
> Rubem Fonseca. Agosto

Um mote nos acena ao nosso tema central: *mulheres-estrela*. Personagens em Lima Barreto (LB), Marques Rebelo (MR) e Rubem Fonseca (RF), respectivamente, Ester, Stela e Leniza, e Salete confundem-se em anagramas como que para sugerirem, na materialidade de seus significantes, a fugacidade que as irmana do decurso de um século de modernidade na cidade do Rio de Janeiro. O rastro ilusório dessas mulheres-estrela é, no mais das vezes, sinal de ausência, apontando para o que não mais existe. Centrais ou secundárias, tais personagens interrogam desconcertantemente os discursos triunfalistas da própria modernidade republicana, seja a que se engendra de forma embrionária, e para muitos, "ressentida", com LB na aurora da República, passando por um ponto de vista mais distanciado, mas nem por isso menos apurado, com Marques Rebelo, nos anos varguistas, e finalmente atingindo plenitude, licenciada pelo olhar retrospectivo de RF, no crepúsculo do século XX.

Autonegação, na interseção das vertentes de gênero, raça e classe na trajetória dessas estrelas, ou daqueles por elas inebriados, não passa de um primeiro *flash*, como nos retratam as epígrafes, sobre as contradições da brasilidade, escancaradas na capital republicana. Da aurora da República aos nossos dias, cidade e personagens tornam-se partes de uma mesma engrenagem, misturando-se aos demais emblemas urbanos que os afogam no anonimato enquanto que, paradoxalmente, prometem-lhes a individuação, o nome próprio e o pertencimento através do estrelato.

## O nome das estrelas, seu falso brilho

No caso de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*[20], publicado em 1909, porém vigoroso em sua atualidade, a conquista das Letras, a ida para o Rio de Janeiro e sua inclusão numa história monumental[21] tornam-se condição *sine qua non* para a autonomeação do aspirante a "doutor", cujo desejo parece se realizar sob exigências de negação da parte de si que se origina em espaços rurais, em saberes não letrados e à figura da mãe negra. Já na abertura de suas recordações, IC declara:

> A tristeza, a compreensão e a desigualdade de nível mental do meu meio familiar giram sobre mim de modo curioso: deram-me anseios de inteligência. Meu pai, que era fortemente inteligente e ilustrado, em começo, na minha primeira infância, estimulou-me pela obscuridade de suas exortações. Eu não tinha ainda entrado para o colégio, quando uma vez me disse: você sabe que nasceu quando Napoleão ganhou a batalha de Marengo? Arregalei os olhos e perguntei: quem era Napoleão? Um grande homem, um grande general... E não disse mais nada. Encostou-se à cadeira e continuou a ler o livro. Afastei-me sem entrar na significação de suas palavras; contudo, a entonação de voz, o gesto e o olhar ficaram-me eternamente. Um grande homem! (LIMA BARRETO, s/d, p. 15)

A adesão aos valores da cultura letrada, pela identificação com o pai, obriga-o à rejeição dos traços subalternos – em gênero, classe e raça – herdados da mãe. Note-se a forma como ilustração, exortações e grandeza condicionam o saber de si ao saber letrado e à construção de marcas de gênero, no caso o masculino. Saber quem era Napoleão significa definir-se no mundo dos grandes homens, como o general revolucionário ou o pai; significa poder se nomear. Seu próprio nascimento é parte de um monumentalismo histórico: a vitória do herói numa determinada batalha. Em contrapartida, a figura feminina submerge elidida pela negatividade conferida aos vencidos[22]. Seus saberes, heróis e histórias não são reconhecidos sequer como alteridades visíveis, mas ocupam inegavelmente o lugar da ausência:

---

20 Com vistas à brevidade, os textos referenciados como objeto de nossa discussão passarão a ser indicados da seguinte forma: Recordações do Escrivão Isaías Caminha (IC), também adotado para referenciar o protagonista "Stela me abriu a porta" (SAP), A Estrela Sobe (ES), mantendo-se o título Agosto em sua integralidade. Seus respectivos autores serão indicados pelas iniciais LB (Lima Barreto), MR (Marques Rebelo) e RF (Rubem Fonseca).

21 Tomamos aqui a categoria de história monumental de Nietzsche, pela qual o passado é cristalizado por mecanismos de edição, convenientes aos poderosos: "Se a consideração monumental do passado governa sobre os outros tipos de consideração, ou seja, sobre o tipo antiquário e o tipo crítico, então o passado mesmo é prejudicado: grandes segmentos do passado são esquecidos, desprezados e fluem como uma torrente cinzenta ininterrupta, de modo que apenas fatos singulares adornados se alçam por sobre o fluxo como ilhas; nas raras pessoas que se tornam em geral visíveis salta aos olhos algo não natural e estranho, semelhante ao quadril de ouro que os discípulos de Pitágoras supunham ter visto em seu mestre". (NIETZSCHE, 2003, p. 22)

22 Observemos como nesta recordação de IC a figura subalterna em sua tripla valia -– mulher/negra/pobre – é esvaziada de seu potencial transformador. Em 1940, Walter Benjamin escreve o ensaio "Sobre o conceito de História", no qual, à luz da razão de Marx e da paixão de Nietzsche, ressignifica a figura dos "vencidos" a um plano até mesmo messiânico. Explodir o continuum da história, tal como ele é encarnado na história universal/monumental, é possível através do que Benjamin chama de "apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (1994, p. 224). As imagens produzidas pelo pensador são as de ruptura do tempo "homogêneo e vazio" e de destruição de seus marcadores, como os relógios. Como fotogramas que desvelam instantes possíveis, ainda que invisíveis sem o aparelho de captura das imagens, os "agoras" óticos são índices imagéticos promissores, capazes de arrancar o passado de sua falsa eternidade.

> O espetáculo do saber de meu pai, realçado pela ignorância de minha mãe e de outros parentes dela, surgiu aos meus olhos de criança, como um deslumbramento. Pareceu-me então que aquela sua faculdade de explicar tudo, aquele seu desembaraço de linguagem, a sua capacidade de ler línguas diversas e compreendê-las constituíam, não só uma razão de ser de felicidade, de abundância e riqueza, mas também um título para o superior respeito dos homens e para a consideração de toda a gente. Sabendo, ficávamos de alguma maneira sagrados, deificados... Se minha mãe me parecia triste e humilde – pensava eu naquele tempo – era porque não sabia, como meu pai, dizer os nomes das estrelas do céu e explicar a natureza da chuva... Foi com estes sentimentos que entrei para o curso primário. (LIMA BARRETO, s/d, p. 15)

Dessa forma, em IC vamos sendo contemplados com um feminino rarefeito, seja nas episódicas, porém significativas, evocações da mãe, como também, por contraste, nos *flashes* de memórias da professora Ester, significativamente uma mulher-estrela, iluminando um próspero horizonte ao aluno igualmente brilhante. O aspecto redentor da educação outorgado pelo título de doutor atua com força particular sobre a consciência daquele à margem, como uma promessa de seu acolhimento e reconhecimento no espaço urbano. No caso de IC, o complicador de gênero vem agregar um acento maior ao conflito do personagem: "Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo de minha cor (...) Não titubearia, não hesitaria, livremente poderia falar, dizer bem alto os pensamentos que se estorciam no meu cérebro." (LIMA BARRETO, s/d, p. 21)

Não ao acaso, seu desencanto com a ilustração e com a equidade da *polis* carioca se consolida dentro da própria redação d'O Globo, em que nosso escrivão, por sua origem e cor, acaba empregado como contínuo. Condizentemente, o pacto da imprensa com estruturas arcaicas de poder prospera num nicho ideológico no qual discursos e demais práticas sociais não coincidem. Alimenta-se a supervalorização do indivíduo isolado e de sua capacidade própria em vencer adversidades cuja historicidade, convenientemente, lhe é sempre ocultada. Neste texto de Lima Barreto, tal voluntarismo se acerca romanticamente do narrador nos anos mais tenros de sua juventude. IC é presenteado pela professora Ester, sua estrela guia, como recompensa pelos extraordinários resultados acadêmicos, com nada mais nada menos do que o *Poder da Vontade*:

> A minha energia no estudo não diminuiu com os anos, como era de esperar; cresceu sempre progressivamente. A professora admirou-me e começou a simpatizar comigo. De si para si (suspeito eu hoje), ela imaginou que lhe passava pelas mãos um gênio. Correspondi-lhe à afeição com tanta força d'alma, que tive ciúmes dela, dos seus olhos azuis e dos seus cabelos castanhos quando se casou. (...) Daí a um ano saí do colégio, dando-me ela, como recordação, um exemplar do Poder da Vontade, luxuosamente encadernado, com uma dedicatória afetuosa e lisonjeira. Foi o meu livro de cabeceira. Li-o com mão diurna e noturna, durante o meu curso secundário, de cujos professores poucas recordações importantes conservo hoje. Eram banais! Nenhum deles tinha os olhos azuis de Dona Ester, tão meigos e transcendentes que pareciam ler o meu destino, beijando as páginas em que estava escrito!... (LIMA BARRETO, s/d, p. 16)

Presente por merecimento e promessa de sucesso, a edição luxuosa funciona praticamente como um talismã nesses momentos de formação do narrador. Suas "biografias heróicas" constituem modelo ao jovem, que refuta os índices da memória pessoal aflorados pela cor, pelo feminino e pela pobreza. Inegáveis fetiches, "livro por corpo de mulher, olhos azuis por corpo branco", produzem efeitos de metonímia e emergem como objetos de desejo e um

futuro iluminado por Ester, a professora-estrela, fada madrinha, apoteose da ilustração e do voluntarismo. Ainda que "perverso", o objeto sagrado acompanha o narrador mais tarde na cidade. Diante da experiência do brilho da tarde num certo jardim, recorda, aturdido, aquelas primeiras sensações animadoras:

> A tarde punha um brilho particular nas coisas, de doçura e satisfação. Aquele descanso no jardim fez-me lembrar não sei que passagem do meu livro de cabeceira, desse perverso livro de que eu quis fazer bússola para minha vida. Abri-o e, desejoso por encontrar a passagem, não reparei que uma pessoa viera sentar-se no mesmo banco que eu. (LIMA BARRETO, s/d, p.72)

Percebamos como a superposição de imagens – de que o narrador se recorda – que leva ao coração e a que tem diante de si responde por seu não lugar: nem é acolhido no mundo ilustrado e urbano e já se desenraizou do mundo rural não ilustrado, negro e desprestigiado que deixou para trás. De novo, sua solidão é intensificada na medida em que é experimentada individualmente. A pessoa que senta a seu lado é uma "rapariga de cor, de olhos tristes e feições agradáveis", que IC ignora com uma "natural indiferença". Reiteramos que tal indiferença parece manifestar-se fortemente pelo desconforto com que a relação especular que a pobreza e a cor, encarnadas no feminino da rapariga ao seu lado, lhe evocam. E se lhe é natural, certamente é porque o próprio IC, não mais se espantando diante se seu apagamento pelo olhar hegemônico, absorve-o e devolve-o. A realização da "ilusão de ótica" causada pela primeira mulher-estrela, a professora Ester, corrobora a autonegação estendida à invisibilidade imputada àqueles de sua cor, acentuadamente ao feminino, como já atestara sua relação com sua mãe.

## "Amanhã, mamãe, vou para o Rio"

Os saberes rurais são alvo de esquecimento ativo por parte de IC, que abraça as exigências da cultura letrada e urbana. Seu recurso à natureza como texto na abertura do romance contrasta, no desfecho, com o fracasso em ler, sobretudo, os discursos que não se fazem nem na natureza, nem tampouco explicitamente no repertório urbano e culto da *polis* carioca**.**

Em sua visão prospectiva, o jovem Isaías capta sinais na natureza cósmica – no "livro do mundo" – para resolver o conflito sobre sua partida. Um bando de patos negros desenha-lhe no céu o V de vai: "Tomei isso como sinal animador, como bom augúrio do meu propósito audacioso. No domingo de manhã, disse de um só jato à minha mãe: – Amanhã, mamãe, vou para o Rio" (LIMA BARRETO, s/d, p. 17).

Ao contrário do firmamento e dos pássaros na roça de outrora, a urbanidade, afigurando-se pelos bondes e pela burguesia, que desfila com pose, hostilidade e felicidade, ratifica o veto à escrita de seu nome na cultura letrada e urbana. A pólis carioca é simultânea e contraditoriamente cosmopolita e discriminatória, moderna tecnologicamente, mas preconceituosa socialmente:

> Os elétricos subiam vazios e desciam cheios. Ingleses de chapéu de palha cintados de fitas multicores, com pretensões à originalidade, enchiam-nos. Fumavam com desdém e iam convencidos na sua ignorância assombrosa que a língua incompreensível escondia de nós, que davam espetáculo a essa gente mais ou menos negra, de uma energia sobre-humana e de uma inteligência sem medida. Os bondes continuavam a passar muito cheios, tilintando e dançando sobre os trilhos. Se acaso um dos viajantes dava comigo, afastava logo o olhar com desgosto. Eu não tinha nem a simpatia com que se olham as árvores; o meu sofrimento e as minhas dores não encontravam o menor eco fora de

> mim. As plumas dos chapéus das senhoras e as bengalas dos homens pareciam-me ser enfeites e armas de selvagens, a cuja terra eu tivesse sido atirado por um naufrágio. Nós não nos entendíamos; as suas alegrias não eram as suas alegrias; as minhas dores não eram sequer percebidas... Por força, pensei, deve haver gente boa aí... Talvez tivesse sido destronada, presa e perseguida; mas devia haver. Naquela que eu via ali, observei tanta repulsa nos seus olhos, tanta paixão baixa, tanta ferocidade que eu me cri entre yahoos e tive ímpetos de fugir antes de ser devorado... Só o mar me contemplava com piedade, sugestionando me grandes satisfações no meio de sua imensa massa líquida... (LIMA BARRETO, s/d, p. 70-1)

Ressalte-se que a troca absolutamente não verbal entre IC e os ingleses se dá por projeções recíprocas do olhar que revelam, na interdição, a iniquidade dos "conceitos, noções e ideias", produtos da razão e da vida citadina. A crítica à ilustração e ao seu lugar privilegiado na cidade, capital da República, no caso de IC, parece sublinhar a carência de alternativas históricas à cultura letrada e à *polis*, reiterando, de certa forma, mecanismos de exclusão e de veto às figuras femininas.

## Stela: porta, ponte e paralisia

Se em IC as relações de classe e raça são flagrantes, vimos também como o imaginário textual bane a exploração da perspectiva feminina. O feminino torna-se aparente somente pelo brilho fugidio que se espelha na subjetividade do escrivão protagonista, mantido o ponto de vista masculino, ainda que subalterno, de primeira pessoa. A mulher-estrela de LB, portanto, é a que não está, a que o narrador-personagem não pode ter, seja pelo corpo branco metaforicamente vetado ao escrivão, seja pelos caminhos insuperáveis da equidade ilusoriamente firmados em O Poder da Vontade. O feminino que lhe equivale é silenciado pelo ponto de vista masculino, correlato da autonegação deste. A este narrador, a negação é dupla, e a renúncia à cidade, portanto, torna-se a realização contundente da derrota.

Ao contrário, em "Stela me abriu a porta" (doravante SAP), de MR, o ponto de vista hegemônico – masculino de primeira pessoa, branco e abastado – é quem nos dá a conhecer uma outra mulher-estrela, desejável, mas igualmente inatingível, neste caso, pelo mesmo abismo clivado entre as relações inter-raciais e diastráticas definidas já na abertura do conto: "Stela era espigada, dum moreno fechado, muito fina de corpo. Tinha as pernas e os braços muito longos e uma voz ligeiramente rouca. Falava com desembaraço, mas escolhendo um pouco os termos, não raro pronunciando-os erradamente" (REBELO, 2002, p. 199). Trabalhava no ateliê de costura de Madame Graça, visitado por nosso protagonista, a pedido de sua mãe. Entrelaçados – texto, desejo e indeferimento –, este último manifestado na imagem final, vão ganhando maior ímpeto na medida em que a conversa casual travada entre os jovens prossegue: Stela em seu trabalho e o narrador, anônimo de primeira pessoa, observando-a:

> – A última patroa que tive era dura de se aturar. Não foi possível agüentá-la mais. Tudo achava ruim, mal feito. Não falava melhor com a gente, era como se estivesse lidando com escravos. O senhor já teve algum patrão assim? - Não. Nunca tive patrão. Sou estudante. – Ah, sim! De quê? - Verdadeiramente de nada. Estou acabando os preparatórios. Acabo este ano. Depois é que não sei o que vou fazer. – Deve continuar a estudar, ora! Meu padrinho sempre dizia isso. Queria que eu fosse professora. Eu comecei a estudar, mas era um pouco malandra – riu. Mas ia indo. Depois é que tudo desandou. Meu padrinho morreu, madrinha ficou em dificuldades e eu me vi obrigada abandonar os estudos. Fui trabalhar. (REBELO, 2002, p. 200)

Percebamos como as diferenças iniciais, explicitamente tematizadas na conversa entre o narrador e Stela, figuram como pretexto encorajante para sua aproximação, provocando seus infindos ziguezagues pelas ruas da cidade do ateliê até "a ladeira onde ela morava no Rio Comprido" ao final do expediente (REBELO, 2002, p. 202). Nosso narrador, convenientemente, explica a falha de sua lembrança acerca da separação dos amantes pela distância do tempo, por um "mistério" insinuado, mas cujo desnudamento é vetado ao leitor. O "esquecimento" desse personagem-narrador indicia, como em IC, sua recusa em tomar plena ciência de que suas diferenças com Stela, de classe e de cor, tornam-se disparidades irreconciliáveis na capital carioca, surpreendentemente, em projeto alardeado de integração social, urbanização e modernização à época de sua ambientação:

> Não sei por quê, tenho vontade de fugir. Parece que é o sangue de papai. Eu olhava seu corpo, não respondi. Mas sentia que ela fugiria mesmo, um dia, para nunca mais. Não sei por quê, nada fazia para prendê-la. Aceitava a idéia da fuga como um acontecimento que não podia deixar de ser. As mãos dela eram quentes, apertavam. Os seus olhos eram bem o chamado do mar, o chamado das ondas do mar, o chamado das ondas de um mar desconhecido, verde, fundamentalmente verde, misterioso. Sentia-me fraco. Por que não faria nada para prendê-la, para tê-la sempre ao meu lado, já que sentia que a amava? Não sei. Está tão distante tudo isso, hoje, e o mesmo mistério perdura. Por onde andará Stela? Em que mares de homens ela se perdeu? (REBELO, 2002, p. 204)[23]

Atentemos para como este narrador metaforiza a figura feminina, que lhe acena também com uma relação interditada, intensificando o efeito proporcionado ao leitor na gradação lavrada: mar/ondas do mar/ondas de um mar desconhecido. A inação do narrador, que gera a separação ou a não união, significativamente ocorre sobre uma ponte, sobre a qual ficam como que "pregados", sem se encaminharem ao quarto do hotel previamente arranjado pelo personagem-narrador: "Não fomos. Ficamos, pregados na pequena ponte, ouvindo o barulho do rio e o barulho dos sinos, vendo as estrelas nas alturas, esquecidos, perdidos, como restos de um naufrágio" (REBELO, 2002, p. 205).

Como em IC, "Stela me abriu a porta" aponta caminhos para o impasse gênero/classe/raça: porta e ponte são emblemas inequívocos para tal, ao começo e ao final do conto, respectivamente; no entanto, a paralisia os imobiliza sobre a ponte, em vez de levá-los de um a outro lugar. Pálidos sob a falsa luz da lua, o narrador personagem e Stela veem esvair-se a chance de integração plena à *polis*, numa união que seria tanto a de seus corpos como a de ocupação socialmente produtiva e política do espaço urbano. Ao contrário de IC, nosso narrador renuncia às certezas sobre as causas desta separação. Estratégia cética, o narrador-personagem "esquece", preferindo perguntar:

> "Por onde andará Stela? Em que mares de homens se perdeu?" (...) aqui termino a história de Leniza. Não a abandonei, mas como romancista, perdia. Fico, porém, quantas vezes, pensando nessa pobre alma tão fraca e miserável quanto a minha. Tremo: que será dela, no inevitável balanço da vida, se não descer do céu uma luz que ilumine o outro lado das suas vaidades? (REBELO, 1986, p. 242)

---

23 A propósito do espaço discursivo entre o dito e o interdito, Catherine Belsey sublinha que, via de regra, "constam conteúdos ocultos de cartas em muitas histórias de Sherlock Holmes, que não podem vir a público, ao conhecimento do leitor, pois problematizam instituições burguesas, como o casamento ou a sexualidade feminina". [tradução nossa] Gostaríamos de atentar para o fato de que, embora distante da problemática detetivesca, se a relação amorosa do casal em SAP é vetada em bases de classe e raça, no entanto, tal ausência é suficientemente elaborada na atenção ao "esquecimento" do narrador.

Lado a lado os desfechos do conto que acabamos de discutir e do romance no qual entraremos agora, A Estrela Sobe (ES), não poderiam ser mais eloquentes em seu aparente "inacabamento". Parecendo usar categorias de autor e narrador de forma intercambiável, o crítico Alfredo Bosi cita a "explicação" do Rebelo de Três Caminhos, realçando que os mitos do menino sobrevivem na evasão do adulto: e serão o herói do futebol, o sambista das massas, a diva do rádio (A Estrela Sobe). Finaliza identificando a "correção" pela unidade de espaço e tempo conferida pela cidade e por sua geração (BOSI, 1979, p. 462).

O que pensamos merecer especial reflexão, como já sugerido, parece tratar-se do desvelamento, ora pelo "esquecimento" do narrador, ora pela construção auto referencial, com interpelação direta do "narrador enquanto-escritor" ao leitor. Redunda aí uma interrogação quanto aos limites da literatura, da escrita e do próprio escritor, que, no caso de ES, encontra-se formalmente ausente da narrativa (ao contrário dos dois textos discutidos antes). Construída em terceira pessoa, mas capaz de suspender – aí sim em primeira pessoa – as certezas outorgadas ao "observador isento", alça a produção da dúvida à condição de fim em si mesmo da literatura (KRAUSE, 1999, passim). Esta é, na verdade, a única inserção desse naipe em todo o romance.

## A mestiça disfarçada na polis carioca – cair, subir, lutar...

Em seu estudo sobre Baudelaire, Walter Benjamin abarca, dentre tantos outros fenômenos, o inchamento das cidades, do aparecimento da multidão – enquanto personagem nas narrativas urbanas –, a decorrente sensação de profissionalização dos escritores. Estes, agora, escrevem não somente sobre, mas para as massas, arriscando uma literatura meramente especular e trabalhando, talvez, em rota de autoextermínio (BENJAMIN, 1989, passim). O conto de Poe "O homem na multidão" lhe provê os principais emblemas para a discussão lá esboçada. No caso da longa cena final em ES, nossa protagonista, prestes a ser identificada com o próprio escritor, encarna a contradição entre a ascensão pretendida e a queda prenunciada, reservada à subjetividade contemporânea: o estrelato e o anonimato. Tragada pela turba, como o observador de Poe, num clima absurdamente lisérgico, Leniza caminha, extraindo dos olhos que a contemplam, o alimento para seu desejo de brilhar: "Ainda era moça, muito moça, ainda..."

> Lembrou-se da Igreja do Rosário onde fora batizada, tão redonda, tão pequena, tão linda e dourada. Tinha ido qual fumaça o delírio místico da primeira comunhão aos doze anos... Caiu na realidade – estava perto da igreja. Caminhou para lá. Caminhou contente, depressa, ansiosa por chegar. Sentia já nas narinas o ar confinado na igreja, morno e azedo, nos ouvidos o eco côncavo das naves desertas, nos olhos a obscuridade em que as almas se ajoelham ansiosas de luz. (...) Deixar-se-ia arrastar pelo ... Ah! E estacou – a igreja estava fechada. O papel caiu-lhe da mão ou ela jogou-o fora? Não! O céu não me quer! E novamente mergulhou na onda humana, caudal de sofrimentos, inquietude, incertezas, pecados. Foi arrastada. (REBELO, 1986, p. 241-242)

Próprio da exacerbação dos sentidos na *polis*, o efeito sinestésico operado na passagem acima é ainda acentuado, no caso de Leniza, pelo fato de coincidir sua convalescença física (após um aborto quase fatal) com seu novo mergulho na turba: "A tarde caía. A vida esperava-a, era preciso viver. E para viver era preciso lutar, lutar, lutar – ia ganhando ânimo como um avião que toma impulso no campo para subir – lutar sempre! Um homem lhe sorriu, nos olhos o mesmo desejo de todos os homens" (REBELO, 1986,p. 241-242.). A passagem para um mundo em que a presença material de seus sujeitos vai-se descolando da miríade de imagens produzidas

em série se faz sensivelmente visível no Rio de Janeiro retratado em ES. O homem que sorri à Leniza, "como todos os outros homens", é parte de uma série de comprometimentos que a Leniza cindida (Leniza-Bem/Leniza Mal) faz para fugir ao anonimato, condição e tormento existencial do homem moderno – agravado no corpo feminino em pelo menos duas frentes, na de classe social e na de raça.

Nesse sentido, parece escapar ao biógrafo de Marques Rebelo, Luciano Trigo, um exercício mais atento das continuidades históricas que unem a Leniza de um MR moderno, por exemplo, à Salete, de um RF pós, de que trataremos mais adiante, "arriscando" o crítico uma explicação para o esquecimento da escrita de MR nas bases da retratação, por parte deste, de valores e costumes de um Rio "no qual o leitor não se reconhece mais" (O GLOBO, jun. 2007, p.1). Para efeito de ilustração do caráter acentuadamente espectral já encarnado na pólis de MR, assim como no corpo da mulher subalterna e mestiça, observemos ainda as seguintes passagens em ES:

> Dona Manuela [mãe de Leniza] era mestiça disfarçada, filha natural de um pequeno fazendeiro de Cantagalo, que pôs tudo fora na Pavuna e que acabou morrendo afogado, (...) numa noite de temporal. A filha tinha então seis anos, e a família do coletor federal aceitou-a para criar. Aprendeu a ler, a escrever, a contar, trabalhos de agulha, trabalhos domésticos. Revelou-se uma extraordinária cozinheira. Quando o advogado de maior prestígio da cidade foi eleito deputado federal, e transferiu-se para o Rio com a família, o coletor, por chaleiramento, fez questão que a trouxessem como cozinheira. (REBELO, 1986, p. 10-11)

Criada para a subalternidade (a domesticidade das agulhas e da cozinha assim o atestam), D. Manuela não transgride, ao contrário da filha Leniza, os limites traçados para gênero, classe e cor. Tampouco é a única. Bastante significativa, a figuração de Joana, mãe de Neuza, esta uma cantora de rádio já consagrada, é apontada pelos inimigos da segunda como sendo "a mãe da grande estrela" (Ibid., p. 158). Portanto, para transitarem em circuitos sociais mais amplos, D. Manuela e Joana disfarçam – ora a ascendência, ora a descendência, ora genética, ora socialmente, os elos com os seus. Apartadas de suas respectivas proles, reencenam no Rio moderno e na pan-brasilidade em andamento uma clivagem incrustada nas bases relacionais mais íntimas e mais longevas da identidade nacional.

Notemos ainda a noite em que Leniza, tendo feito sua realocação da Saúde para o Flamengo, bairro carioca mais nobre, encarna essa vergonha de si, realizada no contraste evidenciado entre a trajetória de sua mãe e a sua própria até então: "Dona Manuela, com as mãos cruzadas sobre o peito, tinha a posição dos mortos. Mas roncava pesadamente. (...) Sentia vergonha – a mãe sofrera, muito mais do que ela, e através de todas as vicissitudes se mantivera corajosa e honesta! Pela primeira vez sentiu vergonha!". (Ibid, p. 176)

O corpo da mulher de classes menos favorecidas é, então, moeda de troca nas relações sociais de gênero e de classe. Apontamos como os corpos de D. Manuela e de Joana são usados, sem que necessariamente tenham consciência ou que se ressintam explicitamente desse uso; vimos também como, ao contrário, no caso de Leniza, a estrela que sobe, premedita as jogadas necessárias à sua ascensão. Leniza paga pelo reconhecimento de sua voz, com o restante de seu corpo. Cindida, ascende, pensando superar os constrangimentos de classe e de gênero que reduzem o feminino ao doméstico (como sua mãe), ao subalterno (como propagandista de laboratórios farmacêuticos) e ao anonimato:

> Mário Alves ajoelhou-se aos pés dela. Tinha tirado o paletó, desafogado o colarinho. Tocou-lhe nas pernas, cauteloso como se tocasse um animal desconhecido, um animal que poderia ser venenoso. Leniza consentiu, baforando para o alto. Mário Alves sobe com as mãos para as coxas macias, que lhe lembram outras coxas macias – beijou-as. Leniza estremece. Tonta, tonta, sente Oliveira, sente as mãos dele, quentes muito quentes, finas, espremerem, deslizarem com a delicadeza duma meduza ao mar, espremerem... Ah! Sente-lhe os beijos nas mãos, nas unhas, nos braços, nos ombros, no colo. São palavras de amor em voz confusa! Os seios gritam. Oliveira beija-lhe os seios. Leniza geme. Mário Alves geme: – Leniza, meu amor!...
> Ela está distante, fremente, rilhando os dentes, tombando em abismos sem fim. Ele avançou, quase feroz! Ela abafou o grito selvagem, na sensação inglória e dolorosa de que estava sendo aberta ao meio, rachada, dividida em duas Lenizas: Leniza-Bem, Leniza-Mal – destruída para sempre a Leniza-Verdadeira, a que era Bem e Mal. (REBELO, 1986, p. 81-82)

## Da Metrópolis à Continental: o Rio de Janeiro radiofônico e televisível

Em outro momento, tratamos de algumas das especificidades da circulação intensa de imagens nos projetos da pan-brasilidade e do pan-americanismo durante o Estado Novo. Cabe aqui somente reiterar como a imagem invertida do Rio de Janeiro à pena de MR se faz contundente num trabalho que poderíamos localizar como anterior ao dos modernistas da segunda geração, como Lispector ou João Cabral.

Segundo Antonio Candido, estes teriam consolidado, como regra, as mudanças na linguagem propostas pelas vanguardas de 22 – estas, excepcionais, então (2003, p. 206).

O crítico ainda aponta que "a maioria dos escritores não sentia plenamente a importância da revolução estilística que por vezes efetuavam", ressaltando que embora não houvesse preocupação em refletir sobre a linguagem, "estavam de fato construindo uma nova maneira de escrever" (REBELO, 1986, p. 205). A perspectiva que vimos desenvolvendo parece dar mostras suficientes dessa lavra que impinge ao tema o estreitamento com sua forma. O trabalho de caracterização torna-se, ele mesmo, o desafio de delinear, com bico de pena, os distintivos de cada uma de suas personagens, visto serem estas, componentes de um mesmo aparato – a turba amorfa na *polis* carioca. Não ao acaso, o recurso à *polifonia*, magistralmente impingindo no fluxo da narrativa por MR, realça todo o sistema de relações especulares, no qual as vozes internas da personagem, assim como as externas da cidade, personagens e seus fantasmas são embaralhados freneticamente, atingindo atmosfera de transe em que várias sequências são narradas. A troca de nomes (Oliveira por Mário Alves, como no trecho do romance citado anteriormente), os constantes ecos – como nas memórias superpostas –, e a introjeção de falas podem ser sintetizados numa das últimas passagens em que o que se dar a ouvir – num rol de orações abertas pela negativa não – é seguido, positivamente, pela realização assombrosa das "vozes secretas":

> (...) Não! Não era também o barulho discreto do apartamento, Dona Manuela sobre os congólios novos, nem o barulho que vinha de baixo da rua, campainhadas, buzinas, gritos, berros, pregões. Não! Era um murmúrio forte de vozes secretas, que vinha de dentro dela, que sufocava todos os barulhos do presente e do passado. (REBELO, 1986, p. 239)

A *polis* como metro para a elaboração do *mythos* moderno, no sentido aristotélico, é ainda plasmada na Rádio Metrópolis e às suas estrelas, todas elas, como apontamos, inalienavelmente afiançadas à dissipação do indivíduo, e, em especial, do feminino, em sua subalternidade. A ascensão de Leniza manifesta-se na razão direta em que as duas Lenizas se apartam. Da Metrópolis vai finalmente para a Continental, "que era uma estação infinitamente mais importante" (REBELO, 1986, p. 192). Sua imagem passeia entre os fãs nas revistas da cidade e a ela são atribuídas falas, que duvida ter tido. É realçada mais fortemente a elaboração polifônica e fantasmática a que nos referimos:

> Mário Lino, Antônio Augusto e Zé-comFome tinham feito um samba, Gastei Todo o Meu Amor com um Homem Só, que foi lançado na estréia com um êxito considerável. Os pedidos choveram na estação para que ela o repetisse. Na mesma noite bisou-o. Incluiu-se sempre como primeiro número nas audições seguintes e uma semana depois gravara-o para a Discor. Durante um mês não se cantou outro samba na cidade. Seu nome subiu cem por cento de cotação. A Carioca deu-lhe o retrato de capa. A Radiofônica alargou-se numa entrevista em que apareceu respondendo a uma infinidade de questões que não lhe tinham sido perguntadas (– Qual é o maior desejo da sua vida? – Amar!). (REBELO, 1986, p. 192)

Na finalização deste segmento, destaquemos então que o esgarçamento do corpo da mulher, em múltiplas frentes de sua subalternidade, corresponde ao esgarçamento da capital nacional e é emblemático de novas subjetividades forjadas com o avanço do capitalismo, não em grau, mas em qualidade, fazendo desmoronar os mitos burgueses que alavanca(va)m o curso linear e progressista da História. Como já indicado, no Estado Novo de Vargas, a pan-brasilidade e o pan-americanismo se enlaçam na construção simbólica de (1) uma nação indivisa –na cidade, como na Rádio Metrópolis para a de (2) um continente, como na Rádio Continental, na qual, perversamente, se acentuam as clivagens e a fantasmagoria da fraternidade anunciada.

## Das vitrines continentais aos telões planetários

Com a personagem Salete, a última das mulheres-estrela contempladas em nossa discussão, entramos num tempo de narrativa (1954) posterior em pelo menos uma década e meia ao tempo da escrita e da narrativa de ES. Reitere-se que, por seu turno, o romance de RF é escrito na abertura da década de 90, década esta que ainda abrasa a memória de todos com mais de trinta e cinco anos pela dissolução de tantos projetos nacionais, pela crescente violência urbana e pela acentuada virulência política.

Na vertente do recurso polifônico, que já exploramos, cabe ressaltar que a linha predominante da escrita contemporânea consolida o romance em vários planos e múltiplas vozes com uma miríade de personagens "cindidos" que, por si só, atordoam o leitor disposto a qualquer ordenamento meramente linear da história. A narrativa deixa de ser impulsionada pelas motivações de um protagonista, mas, ao contrário, por uma pletora de consciências que se espelham e se ecoam buscando seu "nome próprio", normalmente numa relação metropolitana com seus fantasmas. No sentido mais amplo, Agosto hipertrofia o imbricamento personagem-cidade-país, expondo, como diria Benjamin, as vísceras da realidade (inclusive a dos corpos, literalmente) na composição hiper-real do caos pessoal, urbano e nacional e em impacto frequentemente nauseante sobre o leitor.

## A mulher-estrela: entre a vergonha de ser (um rosto) e a vaidade de ter (um corpo)

O olhar retrospectivo de final de século em RF encontra no rosto e no corpo dessa mulher-estrela a contradição mais aberrante da brasilidade consolidada na fase desenvolvimentista da modernidade no Brasil, tecnologicamente já televisível e simbolicamente espectral e perverso, como vimos discutindo. Para nos mantermos mais estreitamente ligados à discussão positiva do feminino, em sua subalternidade, apontamos o corpo como o emblema mais contundente dessa identidade, forçosamente disfarçada e autonegada – identidade e moeda de troca, como já observado em ES.

Podemos pensar esse emblema em sentido amplo, a partir de parcelas menores que vão tecendo relações mais complexas de metonímia entre o rosto propriamente dito, como marca de identidade denegada, e o restante do corpo, este sim, mercadoria exposta e cambiável no mercado que floresce na razão direta ao avanço da modernidade e de seus discursos de equidade.

Sobre as múltiplas instâncias de autonegação, acode-nos a maior delas como a da mãe negra e pobre, como sugerido pela figuração de Joana em ES. Desdobrada em uma intensa menos-valia, por parte de Salete, a coincidência entre classe social e gênero obriga as análises ideologizantes a extremo cuidado, sob pena de se negligenciar fatores históricos e específicos de nossa cultura e se produzirem análises perigosamente reducionistas:

> Salete sentou-se na janela e olhou para fora. Bem em frente havia uma loja popular de tecidos. Uma mulher saía da loja. Ao vê-la, Salete escondeu-se apavorada, curvando-se no banco em que estava sentada, quase encostando a cabeça nos joelhos. Sentiu uma vertigem, como se fosse desmaiar. Não pode ser ela, pensou. Cautelosamente, levantou a cabeça e olhou novamente. A mulher ainda estava lá, parada, como se não soubesse para onde ir. Era ela mesmo, a desgraçada não tinha morrido! Meu Deus, ficou mais negra e mais feia! Saber que sua mãe ainda estava viva fez o coração de Salete doer de infelicidade. E se Luiz a visse? Pior ainda, se um dia aquela negra aparecesse na frente de Alberto dizendo "eu sou a mãe de Salete"? Novamente afundou no assento, com medo de que a mãe olhasse para o lotação e a visse lá dentro. (FONSECA, 1990, p. 161)

Observemos como Salete é desequilibrada pelo possível reconhecimento de sua identidade (de suas origens), perante o olhar masculino[24]. A superação da subalternidade, curiosamente, não se dá com sua relativa ascensão social, uma vez que realiza sua dependência dos homens a quem agrada, engana e dissimula, como nos ensinamentos da cafetina D. Floripes. O "fantasma de sua mãe", nos termos do narrador distanciado, vem assombrar sua ilusória inserção social, igualmente espectral, porque calcada na negação do que ela também é e de como também pode ser reconhecida:

> Aproximou o rosto do espelho. Ela gostaria muito de ser loura e ter olhos azuis, como aquela mulher, e como aquela mulher saber encarar os outros, como a loura fizera ao olhar para ela, da porta. Agora, contemplava bem de perto seu rosto refletido no espelho. Os olhos eram muito redondos, todo mundo dizia que olhos bonitos eram os olhos amendoados; as sobrancelhas muito grossas e negras, o nariz muito comprido, a boca muito grande. Por que Deus a fizera tão feia assim? O que a salvava era o corpo. (FONSECA, 1990, p. 82)

24 A figuração de Chicão, assassino de aluguel, ex-integrante da FEB na II Guerra, mereceria destaque à parte, uma vez que sua subalternidade em cor o aproxima de Salete e, em gênero, o afasta.

Na construção do feminino, via de regra, raça e classe social alternam-se, ambos definindo estigmas e não lugares sociais:

> Salete disse que desejava inscrever-se no curso de secretariado. Foi informada de que as matérias do curso eram português, estenografia, matemática e datilografia. Havia um curso noturno e outro diurno. Para matricular-se o candidato tinha que possuir o certificado de conclusão do ginásio. O rosto de Salete ficou vermelho ao ouvir isso. Agradeceu e saiu rapidamente. Ficou nervosa no hall esperando o elevador chegar. Estava certa de que a recepcionista ao ver o rubor de seu rosto descobrira tudo, que ela tinha cursado apenas o primário, não tinha nenhum certificado de conclusão do ginasial para mostrar (...) Ao chegar à rua sentiu um grande consolo ao notar que os homens viravam a cabeça para vê-la passar. (FONSECA, 1990, p. 36-7).

O momento climático do assassinato de Salete por Chicão aponta, estranhamente, para uma reconciliação irônica desta cisão. Espontaneamente tendo promovido o reencontro com sua mãe, voltando à sua casa no Morro do Tuiuti, Salete reconhece publicamente uma identidade que fora forçada a apagar. Nas mãos de seu assassino, dias depois, ouve "surpresa" que sua beleza é associada ao seu rosto, o suporte da identidade, até então repudiada por ela: "Detesto matar uma mulher bonita", disse Chicão. "Salete olhou surpresa para o assassino. "Você me acha bonita mesmo? Jura?" (...)"Você é a mulher mais bonita que já vi na minha vida. Não se preocupe, não vou fazer nada no seu rosto. "Obrigada", disse Salete, fechando os olhos. Chicão colocou o cano do revólver sobre o seio esquerdo de Salete e apertou o gatilho. (FONSECA, 1990, p. 334)

Como Leniza, Salete encontra-se cindida em sua história. Ao contrário daquela, esta se desenraiza de seu passado, de sua mãe, de sua família, do morro onde vivera até deixá-lo para trás ao fugir de casa. No entanto, no plano da narrativa, a reconciliação de Salete com sua mãe vem a se realizar plenamente, quando então antevemos, ao contrário do que ocorre em ES, certa assertividade e vindicação deste feminino de que ora tratamos. Lá, é Leniza quem é deixada para trás pela mãe, enquanto que aqui, Salete volta ao lar para uma reconciliação pródiga consigo antes da consumação de seu assassinato.

O rosto, portanto, torna-se uma metonímia mesmo da identidade repudiada. A esta repulsa, corresponde, em contrapartida, o desejo por uma identidade idealizada nos termos da cultura dominante. Salete, assim como Leniza, tem uma moeda de troca na barganha pelo todo identitário desejado, como já apontado. A produção fantasmática de tais idealizações encontra circulação vertiginosa em todos os meios de comunicação de massa e é anotada pela pena de um contemporâneo desse *boom*, como MR, assim como é elaborada pelo olhar retrospectivo de RF, que explora a cidade, digamos, na face negra feminina.

## A pose, a moda, as fotos e os filmes, ou "ainda não fecharam a Cavê?"

> *Por que você está toda vestida de preto? Você não sabe o que está na moda? Nunca ouviu falar de Juliette Greco, a musa do existencialismo?* (FONSECA, 1990)

Não são poucos os referenciais que poderiam nos levar à discussão dos textos examinados. A opção pelo ensaio inaugural de Charles Baudelaire, "Sobre a Modernidade", de 1859, pode, à primeira vista, parecer distanciado no tempo e no espaço de um RF de final de século XX, ambientando o Rio de Janeiro de 1954. No entanto, o recorte a que nos dispusemos, com os

olhos voltados para a subalternidade em tríplice valia, gênero, classe social e raça, dá mostras de sua produtividade à luz do crítico francês, especialmente no que tange às particularidades da modernidade tardia da capital carioca da República brasileira.

Zamboni já citou Mário de Andrade para apontar especificamente a respeito de MR que a paisagem carioca não aparece como cenário, mas sugere atmosfera, em vez de desenhá-la, e que "não existe uma subjetividade desligada do todo ou nele se apagando mas, antes de tudo, se afirmando enquanto dele depende" (ZAMBONI, s/d, p. 2). A assertiva é perfeitamente adequada aos demais literatos que elegemos nesse esboço, particularmente em se tratando do concurso das perspectivas contempladas. E a atmosfera sugerida, pensamos estar demonstrando, envolve etapas simultâneas de diferentes modos de produção, de nuances na economia do olhar e da complexa formação de subjetividades modernas. Para efeito de discussão, lembramos que essa modernidade, que atravessa a Europa a partir de uma Paris em reformas e chega ao Rio, assim o faz em saltos descontínuos e quase nunca material e homogeneamente. Se Hausmann inspirou Pereira Passos, por exemplo, assim o fez com um hiato temporal de meio século. Nem por isso, entretanto, deixamos de vivenciar ou de imaginar a Paris moderna agora e retroprojetar – à guisa de um Rio ironicamente "antigo" – as memórias imaginadas de uma capital moderna em constante mutação já nas primeiras décadas do século XX.

Acima de qualquer outra questão, tais reflexões de Baudelaire deixam aflorar os emblemas mais absolutamente representativos da atmosfera em que se nutrem as contradições da modernidade e em que se vislumbram os principais alvos dessas contradições: a constituição do subalterno nas perspectivas de gênero, raça e classe social. Não podemos deixar de assinalar que ao crítico francês escapa a questão específica da estratificação social encarnada no corpo da mulher negra/mestiça. É notória sua exaltação dessa mulher, exaltação esta que implica pendor indisfarçável pelo exótico, comum a muitos dos ultrarromânticos. Talvez por isso mesmo essa exaltação/silêncio venha sublinhar um impasse na questão, tanto por parte da cultura dominante, quanto por parte dos que lhes são sabidamente críticos.

Feita a ressalva, apontamos que nos parece que a alavanca desse pequeno ensaio de Baudelaire se move pelo e no reconhecimento de um novo homem, um novo artista, um novo modo de olhar, caracterizado primordialmente pela captura do que é essencial pela atenção apurada ao aparente, e do eterno no que é transitório. Captar o instante, o movimento sutil dos corpos no frenesi da turba sem rosto, envolve, como foi o caso de Constantin Guys (G.), aos olhos de Baudelaire, atentar para marcas, encenações, poses, relances e *flashes*, que confundem signos, confirmam artifício (a maquiagem, sendo um dos exemplos) e apaga a linha definitivamente entre o ser e o parecer.

Se é verdade que Salete não tem consciência plena dos limites de sua história, não se pode, contudo, afirmar a seu respeito que desconhece sua fragilidade, que embora transite, ironicamente, entre a pose da moda existencialista e o abismo de sua própria condição existencial, seu coração bate pelo que a move:

> [Salete] Gritou: "Pode vir!". Mattos entrou no banheiro. "Larga esse livro." Salete observou o comissário colocando o livro num canto, sobre uma cesta de roupa suja. Onde estava o olhar de sobressalto ante a nudez dela, ou outro olhar, o de tesão? Pegou a mão de Mattos e colocou-a sobre o seio. "Você ouve o meu coração?" Vira aquilo num filme. Não era um dos truques espertos de puta que aprendera na casa de dona Floripes, sempre que ficava nua na frente de Mattos o coração dela batia muito forte e certamente ele sentiria isso com os dedos. O corpo dela tremia. (FONSECA, 2005, p. 85) [25]

25 Em seu rompante apocalíptico no ensaio "A indústria cultural", Adorno comenta que, com o avanço

* * *

A título de fechamento, pensamos ter atravessado os textos selecionados com foco nas seguintes questões: (1) elaboração de um panorama amostral no qual se discernem continuidades das descontinuidades históricas na circunscrição da modernidade na cidade do Rio de Janeiro; (2) atenção para o fato de que embora essa modernidade possa seguir a convencional divisão tripartite, que inclui as etapas pré e pós-modernas, a capital carioca ostenta imbricamento complexo, apontando para avanços nos modos de produção, ao mesmo tempo em que para coexistência de subjetividades arcaicas enraizadas no corpo social; (3) interdição à discussão do feminino na perspectiva masculina, na aurora da República, sendo o feminino aparente somente pelo reflexo sobre a figura masculina subalterna, no caso o negro/mestiço, em LB; (4) abertura da discussão do feminino na perspectiva da subalternidade e do olhar masculino, em SAP; (5) discussão da perspectiva feminina, problematizando seus aspectos fantasmáticos em relação metonímica com os da cidade do Rio de Janeiro, em ES; (6) exacerbação da relação personagem-cidade na capital em que se rompem os corpos subalternos pelos próprios subalternos, desmantelam-se as instituições e a Lei, em RF; (7) ênfase no fato de que tais subjetividades não podem ser reduzidas a uma mera perspectiva de classe, pois o concurso do feminino e do mestiço/negro mostra-nos, contundentemente, os fortes influxos de gênero e de raça na configuração da subalternidade. Sobre as intensas transformações urbanas discutidas, aponta-se a obliteração entre o ser e o parecer, no plano filosófico mais abrangente; o avanço da tecnologia e do apelo imagético às subjetividades modernas, este último já prenunciado na era do rádio pela fotografia, no plano da economia do olhar; o convívio entre a pan-brasilidade e o pan-americanismo na cidade, no plano simbólico global.

Finalizando e retomando o mote que nos introduziu a esta discussão – as mulheres estrelas –, lembramos palavras de Antonio Candido em "A literatura como sistema", que atentam para o fato de que são os denominadores comuns e as notas dominantes entre literatos de uma mesma comunidade que tornam a literatura um sistema de inter-relações, definido por evocações, intertextos e sensibilidades que passam a dar forma orgânica a uma literatura que ainda se chama de nacional (CANDIDO, 1993, p. 23). Os horizontes da cidade contemporânea, cada vez mais atrelados à comunicação global, deixam-nos muitas questões em aberto sobre os caminhos da escrita e da recepção. No entanto, vislumbra-se na cidade o lugar privilegiado para a discussão dos problemas entre o particular e o universal. A esse respeito, nossas mulheres-estrela nos dão mostra da vitalidade dessas amostras – consideradas como emblemáticas de um sistema nacional – num lapso de tempo que atravessa todo o século XX. Das interdições aos silêncios sobre a ostentação das personas femininas, acompanhamos a trajetória dessas mulheres-estrela que, ausentes ou presentes, contribuem significativamente para que pensemos os espectros que nos movem até ou por elas na *polis* carioca – moderna, pré e pós.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e indústria cultural.** São Paulo: Nacional, 1975, p. 287-295.

da indústria cultural, sensibilidades e linguagem já se encontram prontas, integralmente finalizadas para momentos somente aparentemente únicos e íntimos: "A maneira pela qual uma jovem aceita e se desincumbe do date obrigatório, a entonação no telefone e na mais familiar situação, a escolha das palavras na conversa, e até mesmo a vida interior organizada segundo os conceitos classificatórios da psicologia profunda vulgarizada, tudo isso atesta a tentativa de fazer de si mesmo um aparelho eficiente e que corresponda, mesmo nos mais profundos impulsos instintivos, ao modelo apresentado pela indústria cultural". (1975, p. 156)

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 9-101.

_____. Sobre o conceito de história. In:___. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1979.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 2003.

_____. Literatura como sistema. In: ___. **Formação da literatura brasileira.** 2v. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993 [1975], p. 23-25.

CONDE, Miguel. **No centenário, um novo Rebelo.** *O Globo*, Prosa e Verso, 02/06/07, p. 1-2. Disponível em: <http://www.revistacafeicultura.com.br/index.php?tipo=ler&mat=10752.> Acesso em: 02/06/2008.

FONSECA, Rubem. **Agosto.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. O conceito de literatura. In: JOBIM, J. L. (Org.) **Introdução aos termos literários.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 135-169.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Recordações do escrivão Isaías Caminha.** São Paulo: Escala [s/d].

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva.** Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

PARRY, Benita. Problems in current theories of colonial discourse. In: ASHCROFT, Bill et al. **The post-colonial studies reader.** London: Routledge, 1997, p. 36-44.

REBELO, Marques. Stela me abriu a porta. In._____. **Contos reunidos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 199-205. _____. A estrela sobe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ZAMBONI, Carlos. O terceiro caminho. In: ___. **Marques Rebelo.** Disponível em: http://www.geocities.com/jczamboni/rebelo_7.htm Acesso em: 02/06/2008.

# PARTE III – CAPÍTULO 10

## Quem, essa brava gente brasileira? – traduções de gênero e etnia na poesia e cinematografia contemporâneas

### I. Mais que epígrafe ou pé de página: imagens de nações e noções de tradução

A impossibilidade do poema fica

declarada ao pé da página

Guardavida y Coração de Pássaro

comp-

artilharia-

m

Liberdade Clandestina

Awañene[1]

Awá[2]

Aw[3]

[1] Língua de gente

[2] Gente

[3] Tradução cultural impossível para o português a partir da língua dos

Awá, que vivem no Quilombo Maranhão. Mesmo à força, como foi o

caso dos vocábulos anteriores

(VALLE, 2012, p. 52)

A pena da poeta, também antropóloga e estudiosa de povos da floresta, Camila do Valle anuncia o impossível desde o título de sua peça poética, inscrevendo um paradoxo na afirmação de uma negação. O poema se realiza, portanto, a contrapelo do anúncio de sua impossibilidade. Desacredita dos esforços vãos relativos ao seu propósito: uma tradução cultural – ainda que ensaiada à força, diz o "eu" poético em "pé de página". Dessa forma, a poeta faz seu poema se debruçar sobre dois objetos propriamente ditos: o poema ele mesmo, ou seja, o recurso à metapoesia; e um campo que lhe é afim: a tradução, aqui específica e tecnicamente entre línguas aparentadas, como o português e/ou espanhol (ou, ainda, a nascente portunhol), ambas flexionais, e a língua dos Awá, certamente inclusiva de mecanismos próprios – aglutinantes ou isolantes (?) – desconhecidos das línguas indo-europeias a que a artista recorre e das quais é herdeira.

Curiosamente ainda, a tradução pretendida gira em torno de uma família de palavras que, por sua vez, circundam o que seria um "correspondente forçado" em português à "língua" e "língua de gente". Tematicamente, a poeta nos atira dentro de uma sala de espelhos, na qual a diferença (alteridade) buscada pelo olhar retorna como semelhança (identidade) fantasmática. Destino de toda tradução? Sina da linguagem articulada, da "língua de gente", cuja existência se deve à incapacidade nata de seus articulares de apreender outras realidades e comunicá-las como fazem os bichos?

Esforços tradutórios que levantam questões semelhantes às de Valle encontram expressões *avant la lettre* em Holderlin e Odorico Mendes, por exemplo, cujos resultados tradutórios em suas épocas foram incômodos e "mal recebidos". O entendimento da supremacia do original nos processos tradutórios vigeu até por volta de meados do século XX. O pós-guerra traz mudanças encorajantes. No Brasil, o poeta, teórico e poliglota Haroldo de Campos resgata o exercício tradutório da camisa de força que lhe impunham como de um mero traslado de uma a outra língua, cujo melhor resultado seria o de sua máxima adequação à língua alvo. Na escala de excelência, a tradução mais aproximaria de seu grau máximo quanto menos se pudesse identificar o confronto entre duas línguas no resultado final.

O conceito haroldiano de *transcriação* e de *segundo original* (2013) imprime uma dimensão altamente criativa ao ato tradutório, comparado mesmo ao próprio trabalho de criação literária ou poética, para nos restringirmos ao âmbito das teorias de linguagem. Produzir um segundo original, significaria ter ultrapassado limites próprios de várias línguas e/ou realidades "imediatas" e ter podido alargar os limites do intelecto, dos sentidos, da consciência – enfim da própria relação subjetividade/objetividade, cuja dicotomia, por sua vez, é própria dos limites das línguas/culturas ocidentais.

Tais limites envolvem perdas e ganhos. Nos termos do filósofo alemão e também poliglota Vilém Flusser, naturalizado brasileiro por força de seu exílio durante a Segunda Guerra mundial, "toda tradução é um aniquilamento. O fato existencialmente importante nesse processo é a circunstância dêsse [sic] aniquilamento poder ser "*ueberholt*", ultrapassado e superado pela tradução realizada. Não se trata porventura de uma miniatura de morte e ressurreição?" (FLUSSER, 1963, p. 47). Em relação a determinadas heranças e mediações, como o pensador entende ter sido a mediação romana do grego no estabelecimento da cultura ocidental, teríamos empobrecido filosoficamente, dada a redução linguística imprimida pelo latim ao grego. Daí ele postula que a tradução e o poliglotismo seriam "o único método intelectual de ultrapassar os limites da língua." (FLUSSER, 1963, p. 47). Mais adiante um pouco, ao tentar definir poesia, arrisca que seja "o esforço do intelecto em conversação de criar língua.", pontificando que "não pode haver dúvida de que a poesia é uma nova espécie [sic] de língua." (FLUSSER, 1963, p. 47).

O esforço poético – e fingidamente ensaístico de nossa poeta – com vistas a atravessar a blindagem cultural e linguística frustra, fadiga. Limas e rimas parecem estar aquém e além da comunicação, cuja plenitude é acessível somente aos que "comp/ artilharia/m" / "liberdade clandestina". A implosão da língua dos colonizadores em métricas que desvelam três línguas, como já apontado – português, espanhol, e "língua dos Awá" descobre também um arsenal bélico para tal fim – entre partilha e artilharia. O verso que enuncia "liberdade clandestina" divide ao meio uma figura geométrica que sugere ainda ponta de lança, de flecha, triângulo invertido, mergulho de pássaro?

A relação metonímica da parte pelo todo, seja de uma língua para com a "realidade imediata", seja de uma língua para com todas as demais realidades linguísticas, seja ainda das palavras fraturadas, geradoras de novas realidades surpreendentes no ato poético em tela, parecem ser a solução possível para tais empreendimentos tradutórios ou poéticos, que como

tentamos argumentar, acabam por perturbar os limites de cada uma das línguas, de cada uma das realidades imediatas. Tomando de empréstimo ainda o verso mediano divisor "liberdade clandestina", arriscaríamos sugerir, ainda, que parece ser essa a condição ontológica de cada falante, de cada língua, o mistério original encoberto pela ilusão sobre qualquer outra forma de ser livre. O adjunto adnominal em "língua de gente" no rodapé nos lembra que resta talvez aprender a nomear e qualificar outros/as comunicadores – gente, *cyborgue*, androide, bicho – invisibilizados por nossa vaidade identitária-ontológica humana. Trabalho de poeta? Labor de tradutor/a? De cineasta?

A questão continua com o tratamento imprimido à língua dos personagens Kadiwéu pela diretora Lúcia Murat, em *Brava gente brasileira* (2000). A artista o realiza sem recurso às traduções em legendas para as línguas de prováveis espectadores/as. Uma inquietação generalizada se abate sobre a plateia, que cobra do sistema de projeção da sala de exibição a sincronia entre falas e traduções. Em suspenso, a possibilidade de fruição do espetáculo de uma "nação" assimilável, inteligível e/ou domesticável é questionada já em seu momento inaugural, por meio da recusa a traduzi-la em termos que não os próprios dos/das representados/as. A recusa de traduzir a parte não impede a realização do todo – do filme. Realiza-se o filme como o poema o fizera. O distanciamento inicial do/a espectador/a em relação aos personagens nativos, assim obtido, é eleito em detrimento da facilitação da assimilação destes/as, preferindo-se desde o começo, um investimento crítico daquele/a que observa. Trata-se do cinema de autor interrogando também a indústria cinematográfica.

Em seu ensaio sobre a fotografia e o cinema, Walter Benjamin (1994) argumenta que o som sincronizado veio ao encontro de interesses nacionais, uma vez que a mais ampla universalidade e ambivalência de imagens sem sincronismos sonoros teria perdido força para o apelo a comunidades linguísticas específicas a partir de 1929 e projetos políticos suprematistas inequívocos. Não nos parece com isso que cineastas colaborativos com o III Reich, como Leni Riefenstahl, assim como seus filmes propagandísticos, tenham renunciado aos efeitos de montagem, composição de cena, iluminação e demais elementos estéticos próprios da tecnologia de imagens. Aliás, tampouco o afirma o filósofo alemão, que pontifica que o fascismo "desemboca, consequentemente, na estetização da vida política" (BENJAMIN,1994, p. 195). Sua valorização do som sincronizado por línguas nacionais aponta, sem dúvida, para uma preocupação adicional pertinente à recepção da "massa", cuja formação à época ganhava atenção e teorias dos integrantes de círculos de pensamento, como a Escola de Frankfurt. Segundo o pensador:

> Na Europa Ocidental, a exploração capitalista do cinema impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido. De resto, ela também é bloqueada pelo desemprego, que exclui grandes massas do processo produtivo, no qual deveria materializar-se, em primeira instância, essa aspiração. Nessas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas através de *concepções ilusórias e especulações ambivalentes*. (BENJAMIN,1994, p. 184, grifos acrescentados)

Entre tais "concepções ilusórias e especulações ambivalentes" encontram-se distrações publicitárias que afastariam as massas espectadoras de seu "interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe." (BENJAMIN,1994, p. 185).

No caso de Lúcia Murat, é duplo seu questionamento inaugural: aos limites daqueles encontrados na linguagem verbal ou da função comunicativa da língua, – assim como procede

Valle em seu poema – acrescenta-se também um olhar reverso para a linguagem cinematográfica. Fabricante histórico de um imaginário nacional – no qual alteridades como negros, mulheres e povos originais são historicamente retratados num espectro que vai do unidimensional (seja o "não humano", seja o "bom selvagem") ao estereotipado – o cinema como expressão da indústria cultural se implica também na realização de um *apartheid* identitário em que os/as que são capturados/as pelas lentes da câmera usualmente não se alçam ao *status* de um outro "eu", de "sujeitos'".

A esse respeito, o documentário de Sylvio Back, *Yndio do Brasil* (1995), recorre à estética da colagem para realização de um cinema parodístico em que é o filme "de gênero", como os *westerns* norte-americanos, ou os "indianistas-nacionalistas" brasileiros, por exemplo, mais até do que as identidades indígenas propriamente ditas, que é posto em xeque sob suas lentes. Ao abrir o prólogo, antes dos créditos, com a expressão do também cineasta Richard Leacock: "*The only good indian is the filmed indian*"[26], Back dá o tom para a apropriação de dezenas de fragmentos cinematográficos, com trilhas musicais igualmente ostensivas, em que ressignifica o papel histórico do cinema nas representações dos povos nativos.

Embora não esteja no escopo destas considerações uma discussão taxonômica, parece-nos importante aqui ainda fazer algumas pontuações sobre a relação entre documentário e filme etnográfico, dentro do conjunto abrangido pela cinematografia, tendo em vista nossa preocupação com a retratação de identidades constitutivas da brasilidade, de que se ocupam as artistas com quem dialogamos. Em seminário sobre antropologia e cinema, em que participa André Parente, artista e pesquisador de novas mídias, ele comenta:

> Pretendemos dizer a verdade de uma cultura, fazemos dela um objeto para melhor dominá-la. O saber que exercemos sobre o outro e sua cultura é uma forma de poder: fazer do outro um objeto já é um ato de posse. Se por um lado, o cinema documentário, em particular, o cinema etnográfico, recusa a ficção, por outro, ele muitas vezes conserva e sublima um ideal de verdade que é a mais profunda ficção. (MONTE MÓR; PARENTE, 1994, p. 52).

Continua em seguida, elogiando cinematografias mais dubitativas por meio das quais "o filme [não se dá] mais como uma representação da realidade preexistente, pressuposta: o filme se torna ele mesmo um acontecimento". E conclui seu raciocínio apontando para as transformações pelas quais passam os/as representado/as, o/a diretor/a e os/as espectadores/as, "e os leva a viver uma aventura estética e ética. Não se trata mais de usar o cinema para produzir um puro registro do real ou um conhecimento puro, mas de fazer uma ética, uma política.". (MONTE MÓR; PARENTE, 1994, p. 53)

No caso do filme de Murat de que ora tratamos, *fictio* e documentário, com "objetos etnográficos" historicamente ancorados, já se hibridizam metodologicamente para resultados ético-estéticos notáveis.

## II. Tudo isso não está muito mal; mas ora, eles não usam calças!

> *É um povo, diria eu a Platão, no qual não há a menor espécie de comércio; nenhum conhecimento das letras; nenhuma ciência*

26 Tradução livre de "O único índio bom é o índio filmado".

> *dos números; nenhum título de magistrado nem de autoridade política; nenhum uso da servidão, de riqueza ou de pobreza; nem contratos; nem sucessões; nem partilhas; nem ocupações, exceto as ociosas; nem consideração de parentesco exceto o comum; nem vestimentas; nem agricultura; nem metal; nem uso de vinho ou de trigo. Mesmo as palavras que designam a mentira, a traição, a dissimulação, a avareza, a inveja, a maledicência, o perdão são inauditas. A república que ele imaginou, como a consideraria distante dessa perfeição.* Montaigne**.** Dos canibais. [1569]

*Brava Gente Brasileira* é lançado na aurora do terceiro milênio, quando se celebram os 500 anos dos primeiros encontros culturais transatlânticos e estabelecimento de colônias ultramarinas portuguesas nas Américas. Gira em torno do contato de portugueses e espanhóis, em missões no século XVIII (às vésperas da Revolução Francesa), com os povos Kadiwéu, naturais de Mato Grosso. Os fins daqueles portugueses e espanhóis variavam entre os estudos de naturalistas, como os do personagem Dom Diogo, a catequese pela Igreja católica, a conquista territorial, como o dos exércitos oficiais, tudo permeado pela ganância por metais preciosos de mateiros como os personagens Pedro e Antônio. Os embates entre nativos e estrangeiros são postos à luz da ferocidade colonial, que não poupa mulheres ou crianças, simbólica ou fisicamente, da violência sem limites. A resistência dos Kadiwéu, assim como sua perspicácia na batalha em que dizimam os ocupantes do forte Coimbra, ganha destaque nas lentes da diretora, que engaja também os/as Kadiwéu Adeilson da Silva, Vanessa Marcelino, Hilário Silva, e Wiliam Soares em seu elenco.

Além da interdição à tradução, três outros elementos estéticos são dignos de visitação no filme de Murat: tempo e *timing,* alocados na retratação de culturas antagonistas (colonizadores e nativos/as); eleição de ângulos, movimento de câmera e montagem, para sugestão de efeitos estéticos específicos; e composição de cena. Sobre o primeiro ponto, é quase matemática a divisão do tempo entre as cenas dedicadas aos personagens estrangeiros (portugueses e espanhóis) e aos nativos. Com recurso ao *cross-cutting* – o corte de uma cena imediatamente justaposta à outra, que se afiguram equivalentes entre si – os/as espectadores/as são convidados/as, desde a abertura, a estabelecerem uma percepção cultural lado a lado, por meio da qual seu olhar é reversamente lançado sobre si mesmos/as.

## III. Temporalidade, composição e montagem

Uma longa cena inicial envolvendo a celebração da menarca de uma jovem indígena introduz-nos a um primeiro contato com os Kadiwéu numa apresentação da ritualística de passagem nativa em que a intimidade da mulher é encenada em vários planos:

Figura 21

Figura 22

A Figura 21 recorre ao *close up*, rendendo ao detalhe dos ritos corporais femininos um lugar privilegiado. O sangue que mancha o pano, assim como sua cor vermelha, terá lugar em diversas passagens no filme, que pontuam a sanguinolência do homem branco. A Figura 22 superior adiciona a pintura corporal e os cantos à liturgia iniciática da mulher nativa, enquanto que a inferior retrata a participação intergeracional das mulheres Kadiwéu.

As cenas imediatamente seguintes se deslocam para a apresentação dos homens: primeiro os "brancos", depois os Kadiwéu:

Figura 23

Figura 24

A Figura 23 superior aponta para a primeira imagem de introdução ao homem branco no *cross-cut* realizado. O som estridente do tiro, disparado na direção da câmara, faz do/a espectador/a assustado a vítima prometida do filme, e porque não, do próprio cinema, indústria que o constrói e o destrói. Outro *cross-cut* deságua em *close* também sobre o animal silvestre abatido e manchado de sangue, por sua vez seguido da imagem exposta na superior 24, na qual dois participantes da caçada se entreolham com satisfação cúmplice. A Figura 24 inferior retrata a relação do nativo com a natureza animal, na captura corpo a corpo de um cavalo selvagem, que será levado como presente de noivado à jovem Kadiwéu e posteriormente sacrificado quando do assassinato da jovem (Figura 25 superior).

A natureza física, sobretudo a partir das figurações de animais silvestres ou selvagens, se apresenta recorrentemente em *close*, não raro com seus olhos em *close-up*, uma retratação ambivalente em que pesa um espectro de interrogações ecológicas e éticas que reconfiguram o próprio humano, ele próprio objeto ignorante de si e de sua natureza primordial sob outros olhos. Além da Figura 23, apontamos ainda os seguintes enquadramentos, desta vez fora da ordem de aparição cronológica da narrativa do filme, que dão relevo a tais perguntas:

Figura 25

Figura 26

O sacrifício do cavalo-presente depois da morte da presenteada, seus olhos manchados de sangue, se aliam ao *close* do jacaré e da tomada mais distanciada da onça pintada. Comparemos a proximidade da câmera da natureza inquiridora – ameaçada e ameaçadora – com o privilégio também dos *closes* nas cenas seguintes às de genocídio. São vítimas centrais: a mulher (Figura 27), apresentada na abertura do filme em seu rito iniciático;e a criança, assassinada por ignorar e, aos olhos de Pedro, seu "catequista",destruir um símbolo sagrado cristão que para o garoto, tratava-se de mera matéria prima para a confecção de ornamento nativo (Figura 28):

Figura 27

Figura 28

Figura 29

Relativamente ainda à posição de Pedro, bandoleiro que comete infanticídio e feminicídio, uma de suas falas pontua suas crenças na purificação das raças pela mestiçagem com raças "mais fortes". Segundo o personagem, mestiço ele próprio em terceira geração, em mais duas gerações estaria completamente purificado, sem qualquer gota de sangue negro ou indígena.

Tal entendimento, com penetração em todas as esferas de conhecimento no Brasil até a primeira metade do século XX, informa a criação de políticas públicas de incentivo à imigração europeia após a abolição da escravidão. Nos termos de Tavares Bastos, jornalista, advogado e parlamentar, de meados do século XIX, "é preciso pôr outra alma no corpo do brasileiro. E eu não conheço senão um meio eficaz para isso, a saber: abrir francamente os portos do Império ao estrangeiro, colocar o Brasil no mais estreito contacto com as raças viris do Norte do Globo" (VIANNA, 1993, p. 370).

A preparação para a vingança pelo estupro coletivo e assassinato das mulheres Kadiwéu ganha forma ritualística paralela visualmente aos ritos femininos já ilustrados acima. A pintura corporal do guerreiro em primeiro plano (Figuras 30, 31), com destaque para o vermelho, é acompanhada pela participação intergeracional de um percussionista mais velho no plano médio à direita (Figura 30):

Figura 30

Figura 31

As Figuras 32 e 33 a seguir fecham o ciclo anterior ao contra-ataque, com a escarificação das costas do guerreiro pelo seu par Kadiwéu, depois do sangramento de suas mãos sobre o tambor na longa jornada ao som da chamada para a batalha:

Figura 32

Figura 33

Na perspectiva da caracterização do personagem de Dom Diogo, ele se afigura como uma alteridade aos demais colonizadores baseados no forte Coimbra. É ilustrado, crítico de certos postulados eclesiásticos, como a "vida em pecado carnal", e carece de aptidões para o combate físico; por isso mesmo, atravessa também um rito de passagem em que sua virilidade deve ser evidenciada à custa da violação da indígena. O estupro perpetrado contra Ánote por D. Diogo, portanto, resulta da pressão exercida por Pedro, o mateiro, após o estupro e feminicídio coletivos das nativas que se banhavam no rio. Dessa forma, certa "redenção" é conferida ao intelectual pelos/as espectadores/as quando de sua reaproximação da Kadiwéu, prisioneira no forte – ela própria, então, em aparente consentimento do ato sexual entre os dois.

A consequente gravidez de Ánote e a "escolha" feita por Dom Diogo pela indígena em detrimento de sua noiva portuguesa, cuja correspondência destrói (Figura 35), acaba por coroar a empatia do espectador com o personagem colonizador:

Figura 34

Figura 35

Gestos de carinho sobre o ventre da mulher nativa em ângulo baixo, que agiganta emblemas religiosos e seculares da civilização ocidental: padre, cruzes e bandeira do forte (Figura 34), alimentam o entendimento de reciprocidade afetiva pelo casal. São reforçadas as expectativas, sejam as do/a espectador/a, sejam as do personagem D. Diogo, para um desfecho "feliz" (para quem?) entre nativa e colonizador. A sequência seguinte, como veremos, reverte tais expectativas com o clímax final, ele próprio uma resposta da Ánote de Murat à Iracema alencariana e a seus/suas seguidores/as.

O choro do/a neonato/a é audível em *off* de onde Dom Diogo aparenta celebrar sua paternidade, embriagando-se. A celebração ou mesmo a aceitação da maternidade extensiva a Ánote, no entanto, prova ser mera projeção de D. Diogo e/ou de espectadores/as capturados/as por tal empatia. Os Kadiwéu são nômades e somente um/a filho/a é possível carregar em condições adversas de fuga ou deslocamento, cabendo à mulher indígena o controle livre da natalidade, ainda que à custa da vida da sua criança. Identidades e valores coletivos têm precedência sobre os individuais, até mesmo porque é díspar ou "intraduzível" para o contexto dos Kadiwéu a dimensão ontológica de "sujeito" conforme estabelecida no Ocidente (LEVI-STRAUSS, 2018, cap. 7).

"Você não é humana" – pontifica o colonizador "ilustrado" , porém negligente do que não quer conhecer: sua natureza primordial refratada em suas alteridades (figura 36 superior). "Sacralizado" o papel de mãe aos nossos dias no ocidente, o infanticídio não pode senão ser recebido como ato "desumano", *obsceno* mesmo, no sentido de não merecer a captura pelos olhos da câmera. Entre perplexidade e horror ao constatar o infanticídio perpetrado por quem já julgava "domesticada", Dom Diogo expulsa a mulher do forte Coimbra sob severo temporal (figuras 36 inferior e 37 superior):

Figura 36

Figura 37

A figura 37 inferior, índice da cena em *cross-cut* imediatamente seguinte ao confronto do casal, mostra as mulheres Kadiwéu em primeiro plano e em protagonismo – iscas de uma armadilha para a vingança contra os colonizadores. Trata-se de infiltrá-las no forte, como presumido presente aos "vencedores", cuja cobiça e violência de gênero históricas serão a causa imediata de sua derrota (figuras 38, 39):

Figura 38

Figura 39

O contraste entre as figuras acima encena graficamente a violência de gênero e de raça, assim como a vingança, em versão cenicamente sanguinária também. O jogo de cena e obscena, como tentamos demonstrar, constitui notável elemento de linguagem da cinematografia de Lúcia Murat para esse filme, juntamente com angulação, montagem e supressão de legendas. Tais constituintes estéticos abrem um horizonte fértil de leituras com o propósito de desalojar expectativas da recepção em relação a gênero – em dupla valia – gênero como papel social, e gênero como dicção cinematográfica e literária, como conjunto de códigos de leitura.

Para finalizar, acrescentamos ainda a cena final, parte da qual está capturada nas figuras 40 e 41. Um salto para o século XX ou XXI conserva o privilégio da figura feminina, encenando uma Kadiwéu vestida, sentada sobre uma cadeira, tendo ao fundo uma casa de alvenaria:

Figura 40

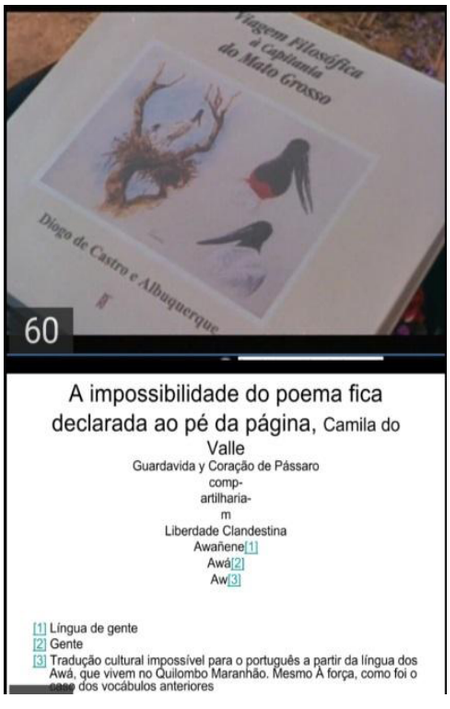
Viagem Filosófica à Capitania do Mato Grosso
Diogo de Castro e Albuquerque
60
A impossibilidade do poema fica declarada ao pé da página, Camila do Valle
Guardavida y Coração de Pássaro
comp-
artilharia-
m
Liberdade Clandestina
Awañene[1]
Awá[2]
Aw[3]
[1] Língua de gente
[2] Gente
[3] Tradução cultural impossível para o português a partir da língua dos Awá, que vivem no Quilombo Maranhão. Mesmo À força, como foi o caso dos vocábulos anteriores

Figura 41

Ela lê ou comenta, na língua dos Kadiwéu, um livro ilustrado aberto, de autoria de Diogo de Castro e Albuquerque, intitulado *Viagem filosófica à Capitania do Mato Grosso*. A audiência continua sem acesso a seus comentários, a sua leitura. O filme, no entanto, obriga o/a espectador/a a forçar os limites de sua lógica, de seus valores pessoais, cívicos, éticos, de suas crenças – em última instância, de sua língua e de suas alteridades, como o fez o poema de Valle. Realizados, ainda que impossíveis – poema e filme.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ___. **Magia e técnica, arte e política.** 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v.1), p. 165-196.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcriação**. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. São Paulo: Herder, 1963.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

MONTEMÓR, Patrícia & PARENTE, José Ignácio (Orgs). **Cinema e antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual**.

MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. In: ___. **Ensaios**. Livro.1. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 302-320.

VIANNA, Luiz Werneck. Americanistas e iberistas: a polêmica de Oliveira Bastos com Tavares Bastos. In: MORAES, João Quartin de & BASTOS, Éide Rugai (Orgs). **O pensamento de Oliveira Vianna**. Campinas: Ed. UNICAMP, 19993, p. 351-428.

VALLE, Camila. A impossibilidade do poema fica declarada ao pé de página. In: COHN, Sergio (Org.). **Poesia.br 2000**. Rio de Janeiro: Azougue, 2012, p. 46-53.


## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS


**BRAVA gente brasileira.** Direção: Lúcia Murat. Intérpretes: Diogo Infante, Floriano Peixoto, Luciana Rigueira, Leonardo Villar, Buza Ferraz, Murilo Grossi, Sérgio Mamberti, Adeilson Silva, Hilário Silva, Vanessa Marcelino, Sandra da Silva, William Soares, Alvanir Matchua, Edna Marcelino, Lair da Silva, Vânia Matchua Leite, Aracy Matchua. Roteiro: Lúcia Murat. Brasil, 2000. Son., Color. (98 min) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X8hQRN5erwE Acesso em 01 jul. 2021

**YNDIO do Brasil**. Dir. Sylvio Back. Brasil, 1995. Son., Color. (70.min) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aijy-7F_2Bo Acesso em: 01 jul. 2021


## REFERÊNCIAS FOTOGRÁFICAS

Todas as fotos feitas a partir do primeiro filme referenciado acima, acessível em https://www.youtube.com/watch?v=X8hQRN5erwE

## ÍNDICE DE FIGURAS

**Figura 1** ..... **45**
**Figura 2** ..... **46**
**Figura 3** ..... **46**
**Figura 4** ..... **46**
**Figura 5** ..... **47**
**Figura 6** ..... **47**
**Figura 7** ..... **47**
**Figura 8** ..... **48**
**Figura9** ..... **48**
**Figura 10** ..... **48**
**Figura 11** ..... **49**
**Figura 12** ..... **49**
**Figura 13** ..... **50**
**Figura 14** ..... **50**
**Figura 15** ..... **52**
**Figura 16** ..... **52**
**Figura 17** ..... **52**
**Figura 18** ..... **53**
**Figura 19** ..... **54**
**Figura 20** ..... **79**
**Figura 21** ..... **110**
**Figura 22** ..... **110**
**Figura 23** ..... **110**
**Figura 24** ..... **111**
**Figura 25** ..... **111**
**Figura 26** ..... **112**
**Figura 27** ..... **112**
**Figura 28** ..... **113**
**Figura 29** ..... **113**
**Figura 30** ..... **114**
**Figura 31** ..... **114**
**Figura 32** ..... **114**
**Figura 33** ..... **115**
**Figura 34** ..... **115**
**Figura 35** ..... **116**
**Figura 36** ..... **117**
**Figura 37** ..... **117**
**Figura 38** ..... **118**
**Figura 39** ..... **118**
**Figura 40** ..... **119**
**Figura 41** ..... **119**

Este livro é uma publicação da Edur/UFRRJ
Publicado em 2022

Fonte: Garamond Premier Pro, 15 pt - Regular